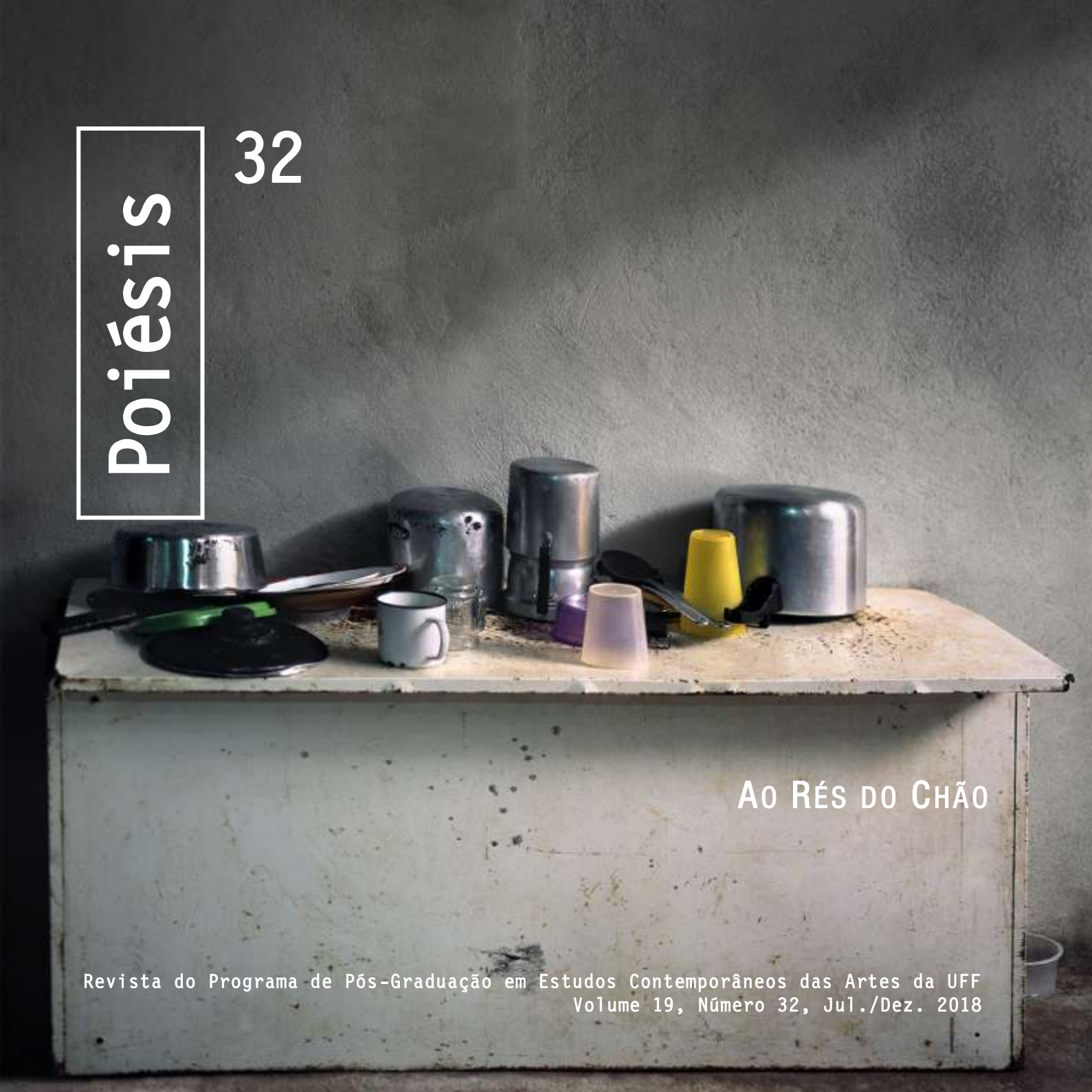


Poiésis

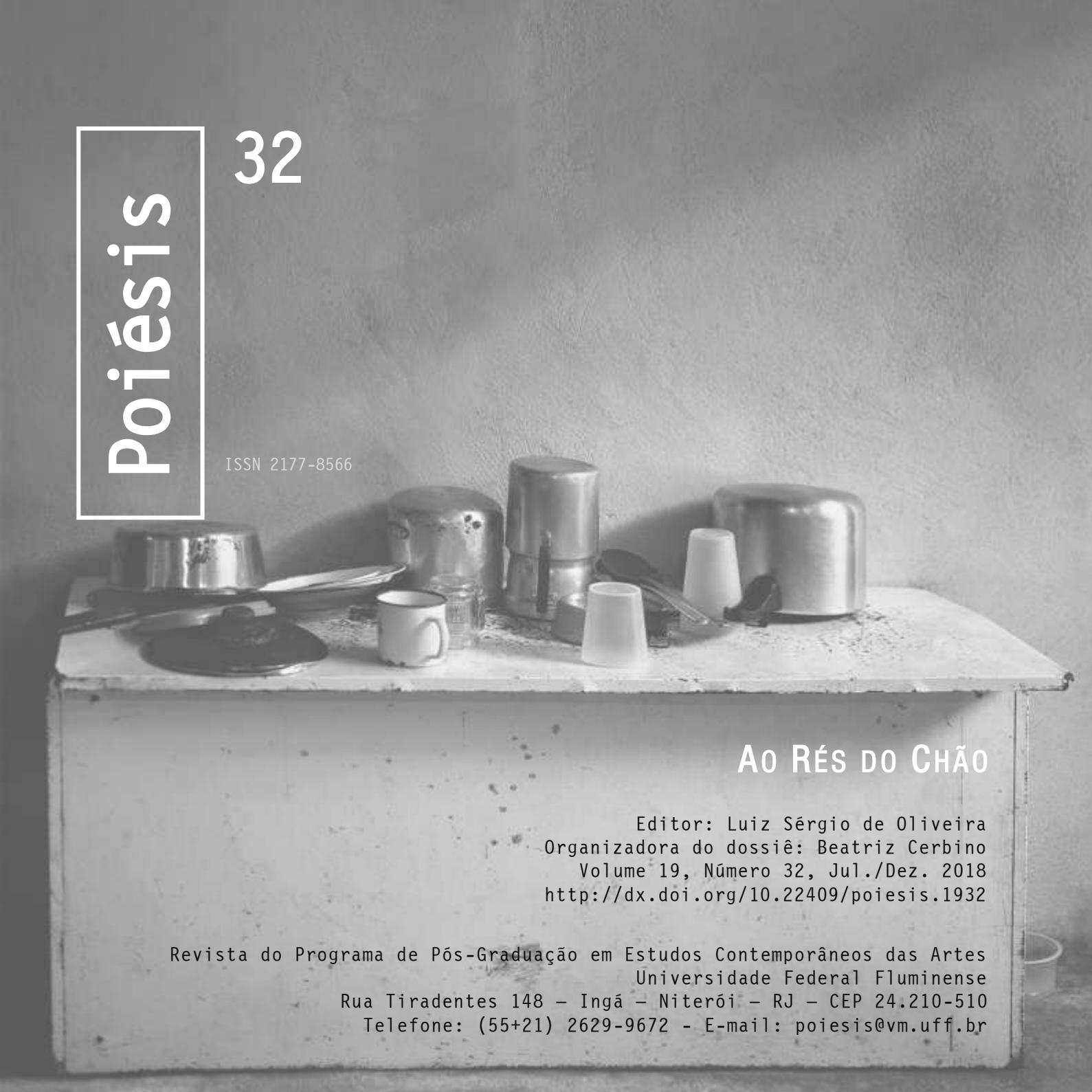
32

Ao Rés do Chão

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 19, Número 32, Jul./Dez. 2018

ISSN 2177-8566

Imagem da capa:
Daniel Moreira, Fotografia da série *Sob o céu que nos protege,* 2018.
fotografia analógica grande formato



Poiésis

32

ISSN 2177-8566

Ao Rés do Chão

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizadora do dossiê: Beatriz Cerbino
Volume 19, Número 32, Jul./Dez. 2018
http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ – CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor
Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores
Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial
Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Equipe de Produção
Projeto gráfico: João Alt e Joana Lima
Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística:
Caroline Alciones de Oliveira Leite e
Luiz Sérgio de Oliveira
Estagiários de produção:
Joana Penêdo e Mauricio de Souza Guimarães

Agradecimentos
Beatriz Cerbino
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Daniel Moreira
Didonet Thomaz
Fundación Proa, Buenos Aires
Hernán Lopez Piñeyro
Joana Penêdo
Leandro Gabriel
Luiza B. Amaral
Luiz Sérgio de Oliveira
Mauricio de Souza Guimarães
Museum of Modern Art, Nova York
Museu Oscar Nemeyer, Curitiba
Natalia Pérez Torres
Paola Secchin Braga
Rubiane Falkenberg Zancan
Thaiane Moreira de Oliveira
Vanessa Santos
Whitney Museum, Nova York
Yan Braz

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: http://www.periodicos.uff.br/poiesis/

© 2018 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos. Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[POIÉSIS, v. 19, n. 32, jul./dez. 2018]

7 EDITORIAL

DOSSIÊ: *Ao Rés do Chão*
Organizadora: Beatriz Cerbino

11 *Sob o céu que nos protege* (ensaio visual)
Daniel Moreira

21 *A percepção do espectador sobre o movimento do corpo que dança*
Rubiane Falkenberg Zancan

37 *Stimmung, Arte Ambiental e corpo político em Hélio Oiticica*
Luiza B. Amaral

53 *Cadeia da Relação: sonhos de pureza em tempos de (neo)liberalismo*
Beatriz Pimenta Velloso

PÁGINA DA ARTISTA

75 *Entre o estranho e o familiar*
Leandro Gabriel

ARTIGOS

87 *Iconoclasistas: ações cartográficas no Antropoceno*
Hernán Lopez Piñeyro

107 *Elogio ao improviso*
Yan Braz

121 *Dramaturgia* no *corpo*
Paola Secchin Braga

RESENHAS CRÍTICAS

137 *O que importa o que vem depois?*
[*Bruce Nauman: Disappearing Acts*, Museum of Modern Art, Nova York]
Caroline Alciones de Oliveira Leite

145 *Todas as cores no mundo de Calder*
[*Alexander Calder*, *Teatro de Encuentros*, Fundación Proa, Buenos Aires]
Luiz Sérgio de Oliveira

155 *Arte, ciência e vida: práticas curatoriais e de pesquisa na cidade polissêmica* [Andrea Vieira Zanella, *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017]
Natalia Pérez Torres

165 *Arte e consumo*
[*Andy Warhol*, *From A to B and Back Again*, Whitney Museum of American Art, Nova York]
Luiz Sérgio de Oliveira

175 *A estética do vazio nas polaroids de Charif Benhelima*
[*Charif Benhelima: Polaroids*, *1998-2012*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba]
Vanessa Santos

editorial

Editorial

Apresentamos a edição de número 32 da *Poiésis*, revista acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). A *Poiésis*, dando continuidade ao novo ciclo iniciado no número 29, mostra-se ágil, de rápido acesso e com a mesma excelência em seu conteúdo.

Na abertura desta edição, o dossiê *Ao rés do chão*, organizado por Beatriz Cerbino, apresenta o ensaio visual intitulado *Sob o céu que nos protege* do fotógrafo e artista mineiro Daniel Moreira. O ensaio é o resultado das experiências do artista com moradores de nove ocupações na cidade de Belo Horizonte. Nele, o corpo se apresenta como a instância a carrear as reflexões em torno da condição humana, foco central do artista. Em seguida, três instigantes textos avançam o debate, a partir de diferentes perspectivas, em torno das questões do corpo na arte. As autoras, Rubiane Falkenberg Zancan, Luiza B. Amaral e Beatriz Pimenta Velloso, lidam com o corpo e suas afetações como porto de partida para se pensar a arte na contemporaneidade. Um corpo produtor de afetos, capaz de elaborar distintas dimensões e qualidades – enfim, um corpo político.

Na Página do Artista, a Poiésis 32 apresenta o trabalho do escultor mineiro Leandro Gabriel, artista que vem há quase trinta anos se dedicando a juntar cacos de ferro soldados em formas que transitam entre o real e o imaginado.

Na seção dos Artigos, temos as colaborações de Hernán Lopez Piñeyro (*Iconoclasistas: ações cartográficas no Antropoceno*), de Yan Braz (*Elogio ao improviso*) e de Paola Secchin Braga (*Dramaturgia* no *corpo*). Fechando a edição 32 da *Poiésis*, reunimos na seção Resenhas Críticas os trabalhos de Caroline Alciones de Oliveira Leite (*O que importa o que vem depois?, sobre a mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts,* Museum of Modern Art, Nova York, ou mais especificamente, sobre uma obra da exposição – *Days*); de Natalia Pérez Torres, a resenha *Arte, ciência e vida: práticas curatoriais e de pesquisa na cidade polissêmica* sobre o livro de Andrea Vieira Zanella, *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida* (São Carlos: Pedro & João Editores, 2017); de Vanessa Santos, *A estética do vazio nas polaroids de Charif Benhelima*, sobre a exposição do artista belga Charif Benhelima no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; além de duas resenhas de Luiz Sérgio de Oliveira: a primeira sobre a mostra de Alexander Calder na Fundación Proa, Buenos Aires, e a outra sobre a mostra de Andy Warhol no Whitney Museum de Nova York.

Aproveitamos para agradecer a todos os colaboradores que tornaram possível a edição do número 32 da *Poiésis.*

Boa leitura a todos!

Beatriz Cerbino
Luiz Sérgio de Oliveira

dossiê ▪ ao rés do chão (beatriz cerbino, org.)

Sob o céu que nos protege (ensaio visual)

Under the Sky that Protects Us (visual essay)

Bajo el cielo que nos protege (ensayo visual)

Daniel Moreira *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.11-20

RESUMO: *Sob o céu que nos protege* é fruto do convívio do artista com moradores de um conjunto de nove ocupações urbanas denominado Vale Das Ocupações na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

PALAVRAS-CHAVE: ocupações urbanas; fotografia; arte contemporânea

* Daniel Moreira é fotógrafo e artista visual. Formado em comunicação pelo Centro Universitário Newton Paiva, busca o diálogo entre situações documentais e as artes visuais. Utilizando o vídeo e a fotografia como linguagem, se dedica à investigação dos sentimentos e das condições humanas através de um olhar que humaniza o mundo em suas relações diversas com o imaginário, com o ser humano e o consumo. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Email: contato@danielmoreira.art.br

ABSTRACT: *Under the Sky that Protects Us* is the product of the artist's close association with residents of a set of nine urban occupations called Vale das Ocupações in the city of Belo Horizonte, Minas Gerais.

KEYWORDS: urban occupations; photography; contemporary art

RESUMEN*: Bajo el cielo que nos protege* es producto de la convivencia del artista con moradores de un conjunto de nueve ocupaciones urbanas denominado Valle de las Ocupaciones en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais.

PALABRAS CLAVE: ocupaciones urbanas; fotografía; arte contemporáneo

As obras apresentadas neste ensaio estiveram exposta
em uma instalação realizada pelo artista no Palácio Das Artes,
Belo Horizonte, entre junho e agosto de 2018.

Como citar: MOREIRA, Daniel. Sob o céu que nos protege (ensaio visual). *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 11-20, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.11-20

Biblia
Sagrada

A percepção do espectador sobre o movimento do corpo que dança

Perception of the Spectator on the Movement of the Body that Dances

La percepción del espectador sobre el movimiento del cuerpo que danza

Rubiane Falkenberg Zancan *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.21-36

RESUMO: Este texto apresenta aspectos da apreciação em dança e composições coreográficas com ênfase no próprio movimento. Busca-se evidenciar especificidades da dança que envolvem a apreciação e a composição. O texto proporciona pensar sobre a valorização do conhecimento sensível pela via da apreciação em dança. São ressaltadas as especificidades das experiências em dança marcadas pela presença, isto é, pelo encontro no espaço e tempo que produz no espectador sensações corporais, como vibrações, arrepios e vontade de mover-se. Além disso, a percepção ampliada e o estado alterado de vigília durante o processo de recepção em dança são destacados.

PALAVRAS-CHAVE: dança; recepção; percepção; composição; sensibilidade

* Rubiane Falkenberg Zancan é doutoranda em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Artes Cênicas pela UFRGS e docente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: rubianezancan@hotmail.com

ABSTRACT: This text presents aspects related to the appreciation in dance and choreographic compositions with emphasis on the movement itself. Thus, it aims to evidence the dance specificities that involve appreciation and composition. This text allows us to think about the appreciation of sensitive knowledge through the appreciation in dance. It emphasizes the dance experiences specificities marked by the presence, that is to say, by the encounter in the space and time that produces in the spectator corporal sensations, such as vibrations, shivers, and will to move. Furthermore, the enhanced perception and altered state of wakefulness during the dance reception process are highlighted.

KEYWORDS: dance; reception; perception; composition; sensitivity

RESUMEN: Este texto presenta aspectos de la apreciación en danza y composiciones coreográficas con énfasis en el propio movimiento. Se busca evidenciar especificidades de la danza que implican la apreciación y la composición. El texto proporciona pensar sobre la valorización del conocimiento sensible por la vía de la apreciación en danza. Se resaltan las especificidades de las experiencias en danza marcadas por la presencia, es decir, por el encuentro en el espacio y tiempo que produce en el espectador sensaciones corporales, como vibraciones, escalofríos y voluntad de moverse. Además, se destacan la percepción ampliada y el estado alterado de vigilia durante el proceso de recepción en danza.

PALABRAS CLAVE: danza; recepción; percepción; composición; sensibilidad

Como citar: ZANCAN, Rubiane Falkenberg. A percepção do espectador sobre o movimento do corpo que dança. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 21-36, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.21-36

A percepção do espectador sobre o movimento do corpo que dança

Introdução

Este texto procura enfatizar as criações em dança que têm como mote principal o movimento e sua relação com o conhecimento sensível no processo de recepção estética do ponto de vista do espectador. Pretendo ressaltar o tipo de composição coreográfica que está atenta ao movimento, e não à ideia que a apresentação poderá comunicar algo específico ao espectador. Desse modo, busco tratar sobre o que interage na recepção estética por meio da expressão do movimento, defendendo a valorização do conhecimento sensível.

Sobre a criação em dança pautada no movimento

O corpo estabelece sua comunicação pelo modo que agencia sua relação com a gravidade, com a força que emprega na movimentação, com o percurso que traça no espaço, com o tempo que executa; ou seja, o movimento corporal em seus micro e macro ajustes produz informações. A dança trabalha fundamentalmente com o movimento corporal. É importante salientar que a coreografia pode apresentar uma narrativa, contar uma história. Entretanto, o recorte deste texto está pautado na possibilidade de fazer dança sobre o próprio movimento.

Segundo Eliana Rodrigues Silva (2005), ao referir-se aos trabalhos do coreógrafo Merce Cunningham da década de 1960 nos Estados Unidos, as qualidades estruturais da dança eram motivos suficientes para a criação coreográfica que, por sua vez, transformou-se naquele momento em uma moldura, uma janela por onde olhar o movimento em si mesmo.

Algumas composições, como as de Cunningham, partem do estímulo cinestésico e por isso não têm o compromisso de comunicar nada além de sua própria natureza. Desse modo, ao entender aqui o conceito da palavra *natureza* como aquilo que tem relação com suas características, os subsídios que constituem aspectos estruturais da dança operam com as motivações que envolvem sua criação. As combinações de movimentos, *a priori,* se estabelecem sem a necessidade de definir uma denominação. No momento da recepção estética, essa criação ganha vida na percepção do espectador, que sente e que pode atribuir sentidos.

De acordo com Smith-Autard (2000), quando a coreografia está pautada especificamente na exploração das possibilidades do movimento, não se pretende transmitir uma ideia pré-concebida, mas um estilo, uma atmosfera, um campo de dinâmicas, padrões e formas. Para a autora, esses aspectos do movimento, ou da frase de movimento, podem ser usados e desenvolvidos para criar uma composição coreográfica baseada na exposição do movimento em si.

Apresento esses parágrafos iniciais com a argumentação de que a dança pode ser sobre o próprio movimento e, dessa forma, para problematizar se há a necessidade de entendermos o que a dança quis dizer. Será que esse tipo de composição de dança pretende estabelecer o mesmo tipo de operação presente no raciocínio lógico? O que a composição coreográfica pautada no próprio movimento pode provocar no espectador? Michel Bernard afirma que o espectador de dança,

> contrariamente aquele de todas as outras artes da cena, [...] não dispõe da grade de inteligibilidade fornecida pela hegemonia do trabalho já significante do texto e da situação dramática e deve, por consequência, elaborar seu próprio modelo de leitura, escolhendo suas próprias normas de conexão perceptiva. (BERNARD, 2001, p. 210)

Já que o espectador geralmente está condicionado a buscar um sentido para aquilo que assiste, é provável que se sinta mais confortável quando, em alguma medida, encontra nos espetáculos de dança a teatralização. Esse aspecto se demonstra em algumas composições coreográficas pelo uso da expressão fônica, da construção narrativa, das mímicas expressivas. Entretanto, quando a composição em dança é sobre o movimento surge outro modo de relacionar-se com aquilo que assiste.

Ao analisar a percepção de um objeto artístico singular como a dança, Bernard (2001) busca destacar a especificidade da realização ou da exploração dessa função pela dança, isto é, a originalidade do espetáculo coreográfico relativamente aos outros espetáculos. Assim, ele menciona quatro características pelas quais define as peculiaridades da dança como arte, a saber:

> - sua dinâmica de metamorfose indefinida, a embriaguez de movimento por sua própria mudança;
> - seu jogo aleatório e paradoxal de "tecer" e "destecer" da temporalidade: a corporeidade dançante não cessa de se dissolver e de se reconstituir na sucessão de seus instantes, no fluxo imatrizável de uma duração que ela tenta tornar visível como aparência única e visível. "O instante, escreve Valéry, engendra a forma e a forma faz o instante";
> - seu desafio obstinado à gravitação terrestre ou, se preferirem, seu diálogo incessante e conflitado com o peso pela alternância dos apoios e impulsos.
> - enfim, sua pulsão autoafetiva ou autorreflexiva, quer dizer, o desejo constitutivo de todo o processo expressivo, no senso etimológico da palavra, do retorno da corporeidade e sobre ela mesma, desejo que encontra sua matriz nos processos vocais, no qual toda manifestação visível não é senão a sombra carregada de sua dinâmica invisível. Assim, a dança não faz senão exibir e orquestrar esta vocalidade virtual, esta musicalidade fantasmagórica e carnal da nossa corporeidade. (BERNARD, 2001, p. 209)

Os quatro traços específicos da dança definidos por Bernard (2001) indicam o modo de recepção do espectador, na medida em que ele se depara com movimentos produzidos pelos corpos dos bailarinos. A movimentação realizada pelos bailarinos incita o espectador a acompanhar as várias incursões dos corpos no espaço. O corpo, por meio de movimentos, apresenta configurações que se organizam espaço-temporalmente e produzem infor-

mações que chegam pelos sentidos: são percebidas, selecionadas, organizadas e interpretadas. Cada espectador faz diferentes seleções do que vê e, consequentemente, tem diferentes resultados receptivos.

Bernard (2001) ressalta que existe "[…] uma diferença essencial da recepção que singulariza sempre a dança: aquela das condições e das modalidades de leitura e escrita coreográfica, enquanto ligação ambígua dos códigos da corporeidade dançante com os sentidos." (BERNARD, 2001, p. 210).

Uma das condições e modalidades de leitura possíveis, pela ambiguidade presente nos códigos do corpo dançante e da produção de sentido, seria entender o processo receptivo como um campo de promessas. Desse modo, os traços comunicativos apresentados pela coreografia, que não possuem uma codificação com decifração exata, são entendidos como uma indicação de algo que exerce ação sobre a imaginação do espectador. Essa modalidade de leitura é diferente daquela que ocorre, por exemplo, na comunicação verbal, em que o processo é marcado pelo ciclo constituído de uma mensagem emitida que é decifrada por meio de simbolizações codificadas para que haja um entendimento o mais próximo possível.

Duarte Junior (2000) lembra que nosso conhecimento ocorre pela via dos sentimentos e da simbolização: "A linguagem fornece o sistema simbólico básico para que o homem se volte sobre suas experiências e as compreenda, atribuindo-lhe significações". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 74) Assim, compreendo que a percepção está em constante negociação com aquilo que se sente e suas vias de simbolização. Pela percepção estamos constantemente produzindo sentido. Existe, portanto, na condição humana, um modo de operar que articula sentimento e simbolização: "A percepção que temos do mundo é construída pela linguagem, que fragmenta e ordena aquele modo de perceber primitivo, sincrético (ou global)". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 74)

Muitas vezes, quando o espectador assiste à dança, a ênfase presente na apreensão recai sobre o sentimento. A noção de sentimento é entendida aqui no mesmo sentido que Du-

arte Junior (2000) argumenta, relacionado à forma primitiva do conhecimento humano, como a impressão primeira: "Portanto, neste caso, tem-se a consideração do sentimento como uma percepção global, direta, da situação que nos encontramos". Dessa forma, o autor enfatiza a noção de que o sentimento é "uma maneira emotiva de relacionamento com o mundo". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 74)

Trazendo essa noção para o campo da dança, a potência gerada pelo corpo em movimento afeta principalmente a ordem dos sentimentos, daquilo que ainda não foi conceitualizado pela linguagem. Inclusive, muitas vezes, faltam símbolos para sistematizar aquilo que assisti por meio da linguagem. Por isso, nesses casos, o espectador pode sentir um desamparo frente à recepção em dança. Retomando a abordagem de Duarte Junior, " nessa percepção primeira, o mundo não é visto como algo neutro, mas como um campo de promessas e ameaças". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 74)

Michel Bernard (2001) indaga sobre o processo complexo que envolve a percepção na dança ao questionar: " quais são as modalidades especificas da percepção de corpos dançantes em um local cênico e em um momento determinado?" (BERNARD, 2001, p. 205) Observo nesta pergunta que o autor aponta dois aspectos da presença: o espaço e o tempo. O espectador de dança tem sua experiência marcada pela presença, na medida em que a materialidade da dança dissolve-se e desaparece no espaço e no tempo. É uma experiência ligada com encontro daquele corpo que dança e daquele corpo que assiste.

Para reforçar essa problematização, Bernard (2001) argumenta ainda que o espectador de dança se depara com corpos em mobilidade permanente, com as aparições fugazes, múltiplas e imprevisíveis. Para ele, essas características "não permitem ao espectador profano, contrariamente a todas as formas de espetáculo, circunscrever, fixar, retificar, identificar, compreender e interpretar imediatamente o conteúdo percebido." (BERNARD, 2001, p. 205)

> Qualquer que seja o prazer espontaneamente experimentado no instante, o espectador se sente um pouco desamparado e não sabe qual atitude perceptiva adotar, quer dizer, como dispor, guiar seu olhar e sua escuta relativamente à estranheza das aparências furtivas que se impõe a ele. (BERNARD, 2001, p. 205)

Como a dança é marcada pela experiência da presença, algumas vezes o espectador retém mais a primeira impressão, aquela mais primitiva relacionada aos sentimentos. O tempo de assimilação das formas complexas apresentadas pelos corpos que dançam, por não ter códigos explícitos presentes na linguagem, pode dificultar a simbolização imediata. Ao ter a experiência do todo, isto é, ao sairmos do espetáculo, a produção de sentido continua ativa.

No caso das composições coreográficas sobre o próprio movimento, às vezes o espectador não tem outra escolha senão acompanhar os rastros deixados pelo corpo dançante. O espectador frente a um espetáculo predominantemente composto pelo movimento corporal se vê levado a seguir algo que insiste em ficar retido pelos sentimentos, pelas sensações e emoções. A força está em sua impressão primeira, no sentimento produzido pela afetação que temos sobre aquilo que assistimos.

Para destacar o movimento como a matéria prima da dança, trago um trecho escrito por Hubert Godard (2002) sobre a análise da coreografia solo de Trisha Brown, denominada *If You Couldn't See Me*, de 1994.

> Integralmente dançado de costas, esse solo é a quintessência de dezenas de anos de trabalho. [...] nessa obra não se vê praticamente nenhum signo afirmativo: braços e pernas não se fixam em forma e parecem apenas prolongamento de tensões que trabalham com o espaço original, no nível da emergência do pré-movimento, precisamente lá onde se joga o equilíbrio postural. O público não tem outra saída a não ser ver a "tela de fundo", o lugar de origem do movimento [...]. Trisha Brown esconde também os signos produzidos pela face, sendo o rosto um dos raros lugares do corpo onde se inscreve uma retórica imediatamente legível. Escondendo seu rosto, ela priva o público de signos de afeto, proíbe qualquer interpretação intempestiva de sua dança [...]. (GODARD, 2002, p. 28)

Destaco que, nessas danças constituídas pela combinação de movimentos e que tratam do movimento, não existe uma preocupação do artista em gerar uma produção de sentido de algo que possa ser decifrado pelos códigos da linguagem falada e escrita. Uma das alternativas para o espectador é mergulhar no mundo do movimento. Neste caso, o espectador pode dançar junto ao sentir o movimento em seu corpo.

Duarte Junior (2000), ao tecer suas considerações sobre sentimento-compreensão, ressalta o quanto é difícil explicar por meio de palavras a separação entre esses dois domínios na nossa vida cotidiana, "já que o pensamento procura sempre lançar sua rede conceitual aos oceanos de nossas mais intimas sensações, procurando envolvê-las e explicá-las discursivamente". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 75) No entanto, ele pondera: "Há um domínio íntimo aonde a linguagem não pode chegar, que permanece inacessível aos conceitos verbais". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 75) A partir desta concepção, entendo que em uma parte de sua experiência apreciativa, o espectador de dança é tocado pelo domínio íntimo inacessível pela conceitualização.

Sabemos que estamos o tempo todo produzindo sentidos, mas o que quero destacar é que podemos aceitar *estar nessa dimensão* na qual a força está em não conceituar. Apresento esta sugestão como um convite para um tipo de experiência mais voltada à sensibilidade humana.

As impressões dos espectadores sobre o movimento

Com o intuito de apresentar algumas experiências sensíveis presentes na recepção de dança e pensar sua relação com as modalidades de leituras e o movimento do corpo dançante, trago alguns trechos de depoimentos de espectadores gravados após assistir espetáculos. Essas falas foram produzidas para meu estudo de doutorado[1]. A pesquisa coletou essas informações para identificar as atividades dos espectadores de dança. Para tanto, o participante voluntário: a) respondeu ao questionário sobre seu perfil; b) assistiu espetáculos de danças selecionados pelos editais de ocupação dos Teatros Municipais de Porto Alegre, Rio Grande do Sul; c) gravou depoimentos sobre seu processo de recepção imediatamente após sair do espetáculo, sem contato com outra pessoa.

Com essa proposta de abordar o tema pelo viés do que denomino de recepção aplicada, tive a oportunidade de trabalhar com informações profundas, com um número relativamente pequeno de pessoas, o que resulta em uma compreensão de suas experiências sobre os espetáculos de dança de um contexto específico, mas que pode ser pensado em uma visão macro.

O público deste estudo foi composto de vinte e quatro acadêmicos do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que aceitaram participar da pesquisa. Eles assistiram a oito apresentações de dança de diferentes tipos (dança contemporânea, dança do ventre, dança tribal, folclore brasileiro de projeção, dança aérea, danças urbanas) durante o segundo semestre de 2016. As citações que seguem, com nomes fictícios que iniciam com a letra "E"[2], são oriundas dessas informações coletadas.

Na pesquisa de doutorado, abordo as atividades dos espectadores de dança por meio de três categorias: dimensão criativa, dimensão sensível e dimensão conceitual. Para este texto, escolhi apresentar as impressões relativas ao movimento pelo ponto de vista do espectador e destacar alguns trechos que trazem as impressões com as quais os espectadores se referem aos aspectos dos movimentos da dança em que há a predominância da dimensão sensível. Desse modo, busco identificar rastros daquilo que pode estar próximo da impressão primeira, mais primitiva. Entretanto, sabemos que a elaboração do discurso, sobre o que foi assistido, carrega a mediação e a conceitualização presente na linguagem.

O espectador e o movimento do corpo que dança

Cada vez mais, os sentimentos têm sido negligenciados, desvalorizados, quando pensamos no campo do conhecer. No entanto, sabemos que o conhecimento humano ocorre pela conexão entre sentimento e compreensão, como via de mão dupla de afetamentos. Com isso, consideramos que os modos de sentir e simbolizar fazem parte da produção do conhecimento humano, embora exista uma desvalorização do conhecimento sensível. Duarte Junior (2000) relata que " é ainda interessante notar-se que as ciências humanas, com algumas exceções, têm-se descuidado da esfera do sentir enquanto forma básica do conhecimento humano". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 76) Cada vez mais, existe uma valorização daquilo que pode ser quantificável. "Como as emoções não são objetos, como sentimentos não podem ser quantificáveis, por exprimir fundamentalmente uma maneira de ser em relação mundo, emoções e sentimentos deixaram de ser significativos". (DUARTE JUNIOR, 2000, p. 76)

Tanto em seu fazer quanto em seu apreciar, a dança é uma arte que tem sua potência marcada pelo modo como atinge o corpo humano com suas emoções e seus sentimentos. Por meio da dança, entramos em contato com os saberes corporais. Por isso, este texto destaca os aspectos que envolvem a ordem do conhecimento sensível, o que não quer dizer que a dança não trabalhe com a simbolização, com a compreensão e com o conhecimento que pode ser quantificado. Entretanto, a escolha aqui é valorizar a sensibilidade como forma de conhecimento e mostrar como ela está presente na recepção em dança.

Ressalto, neste texto, a relação entre a percepção que o espectador tem sobre o movimento. Para tanto, inicio trazendo alguns depoimentos de espectadores que descrevem seus interesses pelo modo que o corpo se move em cena:

> [...] o corpo inteiro fazendo o esforço para fazer o movimento, e elas tinham uma questão muito interessante que é, umas apoiavam as outras. As que estavam em cima do tecido eram apoiadas pelas que estavam no chão. À medida que elas trocavam de posição, porque as que estavam abaixo logo iam subir, elas mantinham uma simetria no movimento que me chamou a atenção. (EVA, 2016)

A atenção da espectadora se volta para a técnica corporal apresentada. Seu olhar está atento aos detalhes da movimentação. Como também é abordado pela espectadora Érica: "Quando eu assisto dança do ventre eu fico hipnotizada pelo abdômen, eu fico olhando, e aham... [*sic*] eu pareço um zumbi olhando para barriga das pessoas se mexendo... a-ham... [*sic*] perguntando como que aquilo mexe...". Mais adiante em seu depoimento, ela completa: "era legal perceber a diferença de cada abdômen, de cada barriga e o desenho, e volume, eu fico meio viajando nisso, eu fico aaaahhh [*sic*], abdômen... sério! Isso acontece." (ÉRICA, 2016).

Muitas vezes, o espectador é capturado pelo movimento e busca acompanhar as formações espaciais, a velocidade, o percurso, a iniciação do movimento e seu sequenciamento. Uma espectadora diz: "me chamou a atenção, tinha sete rampas, sete rampas no palco." (EVA, 2016) e, a partir do impacto visual, descreve sua percepção:

> [...] eles faziam um deslocamento sempre com a mesma sequência, todo o espetáculo foi com a mesma sequência de deslocamento, e eles iam mudando o nível, subindo e descendo a rampa, ou então, sempre mudava as posições e o deslocamento era sempre o mesmo e em determinado momento eles formavam uma roda, repetiam a mesma sequência de passos na roda e faziam um jogo de palmas; ficou bonito, gostei dessa parte, achei muito criativo. (EVA, 2016)

O modo como o corpo do bailarino se move e os deslocamentos coreográficos que eles fazem no palco são destacados pelas formas visuais criadas ao percorrer o espaço. Percebo, nesses depoimentos iniciais, um modo de dizer marcado pela descrição. Os espectadores contam o que assistiram, o que chamou sua atenção, mas não procuram trazer uma interpretação, no sentido da representação, isto é, como algo que está no lugar de outro. Os espectadores acompanham e observam os movimentos cênicos como material explorado pela dança.

A criação sensível é destacada pela espectadora Érica. Ela descreve aspectos da criação poética que instigam sua percepção: "[…] quando as varas descem com as luzes incandescentes, as lâmpadas incandescentes, aquilo é tão importante, aquilo dá um fechamento, diminui o espaço, aham (*sic*), fecha de uma forma tão bonita, toda a discussão em torno da luz". (ÉRICA, 2016) Neste depoimento, podemos observar a valorização perceptiva em relação à motivação visual produzida pela composição coreográfica.

Eloisa liberta-se da busca pela decifração de códigos e diz: "[…] eu não entendi nada, mas foi pra mim, acho que foi o jogo das luzes, a música, eu consegui viver aquilo, sabe? Eu consegui ser afetada, sabe?" Ela lida com a experiência permitindo-se estar nessa ordem mais direta de apreensão das coisas do mundo, ao dizer: "Eu consegui sentir. Isso eu achei legal […], fui afetada por isso, foi quase que vivi o movimento, vivi a sensação que a coreógrafa quis passar". (ELOÍSA, 2016) No momento e no tempo do espetáculo de dança, no encontro entre o público e a coreografia, ocorre à mobilização de sensações que se manifestam no corpo de quem assiste.

Podemos observar a sensibilização impulsionada pelo movimento produzido pela dança no depoimento de Eugênia: "Eu senti muito arrepio nas minhas costas e nas minhas pernas,

tinha tipo uma vibração, que eu não sei, a música também. Eu sentia como se ela, tudo fizesse vibrar em mim, e o corpo tivesse pulsando e vibrando". (EUGÊNIA, 2016) A percepção do espetáculo é corporal, é sentida no corpo por meio de vibração, calor, sudorese, arrepios, vontade de movimentar-se. Além de toda a sensação física descrita, também é salientada a relação com a sonoridade, que pode ser considerada uma reação de empatia cinestésica. Segundo Reason e Reynolds (2010), "as experiências auditivas de dança podem ser conceituadas em termos de respostas ao movimento, mais proeminentemente em termos do que foi descrito como empatia cinestésica". (REASON; REYNOLDS, 2010, p. 49) Eloísa também nos conta sobre suas sensações: "Em princípio, vertigem, eu senti vertigem, não sei se foi por causa dos movimentos repetitivos dos bailarinos no começo e pela trilha sonora que também era muito repetitiva". (ELOÍSA, 2016) Podemos observar a atividade corporal sendo exercida no processo receptivo pela sensação de vertigem. Os movimentos implicados na constituição poética de uma dança articulam-se com a percepção do espectador. O movimento é o que existe de palpável, real, concreto que extrapola para o campo de apreensão sensível.

A relação entre o movimento produzido pela dança e sua percepção pelo espectador já foi defendida no início do século XX pelo teórico John Martin. De acordo com Foster (2011), John Martin defendeu uma relação vital entre o dançarino e o espectador a partir da conexão entre o movimento e a emoção. Embora sentados em seus lugares, disse ele, os espectadores sentem os movimentos e, consequentemente, as emoções dos dançarinos. Atualmente existem estudos no campo da neurociência que aprofundam esse tema.

Essa conexão entre movimento e emoção é evidenciada na fala de Elaine, que diz: "[…] é... achei que a iluminação foi muito bem utilizada no espetáculo... e ele me deu vontade de dançar [risos]... deu vontade de dançar, de... suar [risos]". (ELAINE, 2016) O espectador é atingido pelo movimento do corpo dançante, fazendo emergir sensações em seu próprio corpo. Como podemos ver, a recepção em dança tem forte ação corporal, exerce efeito no corpo de quem assiste. Além disso, pode levar o espectador a sentir uma sensação de percepção ampliada, por exemplo, dos sentidos visuais, auditivos e cinestésicos.

Eugênia relata que o espetáculo a deixou em um estado muito meditativo. Ela explica: "Eu sinto que eu fiquei nesse olhar, eu me senti com um olhar fixo assim, olhando pra tudo, e vendo tudo, mas ao mesmo tempo sem pensar muito. Em muitos momentos eu senti isso acontecer. E agora eu tô meio nada. Sei lá, eu sai meio zonza da sala". (EUGÊNIA, 2016) Neste depoimento, podemos perceber que há um estado alterado de vigília. Além disso, os aspectos relativos ao modo de atuação de sua capacidade sensorial revelam um estado de percepção ampliada.

Quando um espetáculo de dança consegue nos tocar por meio de uma percepção ampliada é porque houve uma alteração da sensação dos sentidos. No nosso dia a dia, raramente focamos em nossa percepção do mundo; ao contrário, priorizamos o raciocínio lógico. A experiência estética é uma possibilidade de mudar essa lógica de funcionamento e de afetar nossas sensações.

Considerações Finais

Dependendo do modo como o espetáculo trabalha em nós, ou seja, quando ele consegue proporcionar um exercício em que atinge fortemente nossas emoções e sensações, embarcamos nesse território que nos distancia da razão, do modo de operar racional. A percepção desse estado que escapa do controle nos coloca em uma dimensão diferente daquela que encontra uma resposta, uma interpretação pela via da produção de sentidos. Deste modo, nos permite experienciar um estar ali, naquele tempo, com aquelas sensações.

Perceber esses momentos raros e vivenciá-los é, portanto, uma forma de mergulhar em outra consciência. A maioria das pessoas se assusta com essa percepção, ou mesmo não a percebe, e logo busca um meio de quebrar isso, transformando a sensação em palavras.

A recepção em dança pode estar marcada pela percepção ampliada e pela alteração do nosso modo de sentir-se naquele tempo e espaço. Nesses casos, o espectador explora a atividade sensível, mas também é tocado pela criação de ideias. Mesmo sem nos afas-

tarmos totalmente do nosso senso de realidade, em alguns raros momentos, entramos em uma troca de intensidades que nos permitem perder a razão, o bom senso e o pensamento lógico presentes no cotidiano. Essa razão é justificada pelo tipo de material predominantemente utilizado na criação da dança, o corpo em movimento. O processo receptivo em dança pode, sem nos tirar da cadeira, fazer com que nos movimentemos juntos com os bailarinos. Às vezes, podemos sentir o movimento incessante, ora em direção ao fluxo de energia produzida pela dança, ora em direção à alteração do nosso estado corporal. O movimento desse jogo ocorre por aproximações e não por decifração.

Notas

[1] As informações sobre recepção estética na dança abordadas neste texto fazem parte do tema que estou estudando desde a dissertação de mestrado, concluído em 2009, e, agora, também na tese de doutorado em andamento. A dissertação intitulada *Motivação Criadora e Recepção Estética no Espetáculo* Re-Sintos *da Muovere Companhia de Dança* foi orientada pelo Professor Clóvis Dias Massa. A pesquisa analisou como acontece a articulação entre dança e teatro no espetáculo *Re-Sintos* da Muovere Companhia de Dança de Porto Alegre, verificou o que envolve o processo de recepção e como o espetáculo se oferece ao exercício receptivo e, por fim, examinou e apresentou o modo como opera a produção e a recepção do espetáculo *Re-Sintos* a partir de algumas características aproximativas do rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guatarri. Já no doutorado em andamento, identifico as atividades dos espectadores de dança durante o processo de recepção de espetáculos de diferentes tipos de dança. A tese, intitulada *O Espectador na Dança: um estudo de recepção aplicada*, está sendo orientada pelo Professor Doutor Walter Lima Torres Neto. Tanto o mestrado quanto o doutorado foram realizados no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ambas as pesquisas são fontes deste artigo.

[2] As referências dos depoimentos dos espectadores voluntários citados neste texto, com nomes fictícios iniciados com a letra "E", fazem parte do material produzido no período de 31 de agosto a 18 de dezembro de 2016 para a tese de doutorado em andamento intitulada *O Espectador na Dança: um estudo de recepção aplicada*.

Referências

BERNARD, Michel. *De la création choregrafique*. Tradução livre de Helena Maria Mello. Paris: Centre National de La Danse, 2001.

DUARTE JUNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação.* Campinas: Papirus, 2000.

FOSTER, Susan Leigh. C*horeographing Empathy*: Kinesthesia in Performance. Tradução livre de Natália Ferreira. Nova York: Routledge, 2011.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.) *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p. 11-35.

REASON, Matthew; REYNOLDS, Dee. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, [S.l.], v. 42, n. 2, p. 49-75, 2010. Disponível em https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/kinesthesia-empathy-and-related-pleasures-an-inquiry-into-audience-experiences-of-watching-dance/. Acesso em 20/4/2018.

SMITH-AUTARD, Jaqueline. *Dance Composition*. Tradução livre de Cibele Sastre. Londres: Routledge USA by arregement with A & C Black Publishers Limeted, 2000.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

Stimmung, Arte Ambiental e corpo político em Hélio Oiticica

Stimmung, Environmental Art and Political Body in Hélio Oiticica

Stimmung, Arte Ambiental y cuerpo político en Hélio Oiticica

Luiza B. Amaral *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.37-52

RESUMO: Este breve ensaio tensiona o conceito de *Stimmung* (atmosfera) de Hans Ulrich Gumbrecht e as leituras de ambiência na Arte Ambiental de Hélio Oiticica. Parte-se do conceito de *Stimmung* e suas nuances de significados; em seguida, investiga-se como o conceito de arte ambiental se constitui na perspectiva do artista brasileiro, utilizando como fontes dessa investigação suas obras e textos e também escritos de Mário Pedrosa. Analisa-se o *Parangolé* e os *Bólides* indicando como a proposta ambiental de Oiticica constrói uma leitura política do corpo atravessada por seus significados sociais e suas afecções.

PALAVRAS-CHAVE: *Stimmung*; Arte Ambiental; corpo político

* Luiza B. Amaral é doutoranda em História Social da Cultura na linha de Teoria e História da Arte e da Arquitetura pela PUC-Rio. Email: lubauff@gmail.com

ABSTRACT: This essay relates the concept of *Stimmung* (atmosphere) by Hans Ulrich Gumbrecht to the readings of ambience in the Environmental Art of Helio Oiticica. Firstly, the concept of *Stimmung* is introduced, and then we investigate how the concept of environmental art was built by the Brazilian artist. It is used as sources of this investigation his works and texts, besides the writings by Mario Pedrosa. *Parangolé* and the *Bolides* are analyzed indicating how the environmental proposal of Oiticica constructs a political reading of the body crossed by social meanings and by the afeccions.

KEYWORDS: *Stimmung*; Environmental Art; political body

RESUMEN: Este breve ensayo tensiona el concepto de *Stimmung* (atmósfera) de Hans Ulrich Gumbrecht y las lecturas de ambiente en el Arte Ambiental de Helio Oiticica. Se parte del concepto de *Stimmung* y sus matices de significados; a continuación, se investiga como el concepto de arte ambiental se constituye en la perspectiva del artista brasileño, utilizando como fuentes de esa investigación sus obras y textos y también escritos de Mário Pedrosa. Se analiza el *Parangolé* y los *Bólides* indicando cómo la propuesta ambiental de Oiticica construye una lectura política del cuerpo atravesada por sus significados sociales y sus afecciones.

PALABRAS CLAVE: *Stimmung*; Arte ambiental; cuerpo politico

Como citar: AMARAL, Luiza B. Stimmung, Arte Ambiental e corpo político em Hélio Oiticica. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 37-52, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.37-52

Stimmung, Arte Ambiental e corpo político em Hélio Oiticica

Nuances do conceito de *Stimmung*

O conceito de *Stimmung* exige uma estratigrafia; tanto a palavra em alemão quanto a leitura dela como conceito teórico apresentam sobrepostas camadas de sentidos[1]. Partindo da palavra, *Stimmung* é derivada do radical *Stimme* ou *stimmen* que tem sentidos diferentes, a primeira designa voz, tom e voto, enquanto a segunda, verbo *stimmen*, significa estar de acordo, gerar um sentimento definido e afinar um instrumento musical. A amplitude de significados do radical é um dos indicadores dessa complexidade de traduzir esse termo, já que *Stimmung* pode ser lido como estado mental, atmosfera, ambiência e afinação. Atualmente, a discussão de *Stimmung* é revisitada pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura* (2014). Ao abordar a transposição desse conceito para outras línguas, Gumbrecht destaca a tradução para a língua inglesa, na qual palavras como *mood* e *climate* se aproximam do sentido da palavra em alemão[2].

A *Stimmung* está relacionada a um olhar sobre a recepção, sobre o que afeta o receptor na relação com algo externo ou objetivo como uma obra de arte ou a natureza. Gumbrecht recorre ao sentido de afinação, de audição – relacionado à música –, e também à metáfora de clima atmosférico para refletir sobre essa harmonia, sobre esse encontro entre o corpo e o entorno material, o produto/produtor e o receptor que em afinação com essa ambiência tem sua audição e corpo afetado, como sugere a citação a seguir:

> Interessa-me muito o componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas músicas e com escutar os sons. [...] O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. [...] Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que "acontece" aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os "envolve". Outra dimensão da realidade que acontece aos nossos corpos de modo semelhante é o clima atmosférico. Precisamente por isso, muitas vezes as referências à música e ao tempo atmosférico aparecem na literatura quando os textos tornam presentes – ou começam a refletir sobre – os estados de espírito e as atmosferas. Ser afetado pelo som, pelo clima atmosférico é uma das formas de experiência mais fáceis e menos intrusivas, mas é fisicamente, um encontro [...] muito concreto com nosso ambiente físico. (GUMBRECHT, 2014, p. 13)

A análise de Gumbrecht parte da literatura, mas também caminha por entre a música e as artes visuais tecendo uma análise climática tal como a investigação sobre a energia iconoclasta do surrealismo e, em outro ensaio, sobre a dimensão atmosférica da pintura de Caspar David Friedrich. Essa perspectiva ampliada sobre diferentes tipos de linguagens artísticas como produtoras de atmosferas cabe na medida em que o teórico afirma que qualquer elemento que contenha um texto, seja literal ou imagético, é passível de produzir uma afetação dos estados de espírito.

Sobre os efeitos de ambiência, Gumbrecht analisa as pinturas de Caspar David Friedrich alegando que nelas há uma harmonia entre o observador e o quadro. Partindo de uma leitura kantiana, os quadros de Friedrich encenam o sublime, passam pela desarmonia, pela inadequação entre as faculdades, uma leitura da desproporção entre homem e natureza. Apesar dessa perspectiva kantiana da desarmonia, Gumbrecht indica um outro caminho para compreensão dessas obras, apontando para a relação harmônica existente entre ob-

servador e a obra que é dada a partir da presença da figura humana representada de costas como nas telas *Penhascos de giz de Rügen* (1818), *Mulher diante da aurora* (1818) e *Viajante sobre um mar de névoa* (1818). O observador se depara com um outro observador; trata-se do observador de segunda ordem nomeado por Niklas Luhman que, segundo Gumbrecht, indica uma emergência da observação de segunda ordem. Podemos pensar, a partir dessa análise, que a presença dessa figura humana de costas nas telas atua como mediadora entre o observador (fora do quadro) e o observador (dentro do quadro), e essa harmonia entre ambos produz um efeito de imersão do observador externo nesse ambiente.

A visão de Gumbrecht sobre a experiência da recepção em que o receptor é envolvido em atmosferas de modo afetivo e corporal abre possibilidades para relacionarmos essa leitura às produções artísticas contemporâneas que focam na dimensão relacional (BOURRIAUD, 2009), investigando, a partir delas, o que está para além da obra, como a compreensão dos afetos, da experiência estabelecida entre fruidor, obra e artista. Tal foco indica percepções sobre o que extrapola ao textual como outra forma de se capturar contornos culturais de determinado contexto histórico tal como a análise de Jonathan Flatley (2017) sobre Andy Warhol, baseado em uma composição climática que engloba as obras e a vida do artista.

Flatley capta nas ações do artista, em suas falas e obras, elementos que compõem os contornos de sua teoria estética a partir do conceito de *Like*. Analisar as ações de Warhol, para o autor, não se trata de fazer uma biografia ou uma análise psicologizante, uma psico-história do artista, mas, ao contrário, observar que essas ações, pelas maneiras de se colocar no mundo, de sentir, de afetar-se são elementos que estruturam o gostar de Warhol. Na montagem desse conceito, Flatley parte do lugar de inadequação ocupado por Warhol: sua origem familiar imigrante e operária, sua atração sexual por homens, o tom de pele extremamente branca e incomum, sua calvície, referenciais sociais, sexuais e estéticos que não pertencem aos padrões socialmente estabelecidos. Esse deslocamento possibilitou a construção de novas formas de afeto e de relação a partir de maneiras de viver não normativas. (FLATLEY, 2017, p. 7) A palavra em inglês *like* carrega o sentido de

gostar e de "ser como"; em Warhol essa ambivalência é mantida: *like* tem sentido de gostar, de sentir atração e de parecer, imitar, categorias que dialogam com a sociedade de massa. O indivíduo, ao se chocar com uma gama de imagens de consumo em *outdoors*, na televisão e em outras mídias, deve responder a esse estímulo de forma rápida. Neste ponto, o *like* é uma categoria estética que está ambientada nessa sociedade de mídia massificada que estimula o consumo da imagem, o *like* como imitar e também como gostar-consumir.

Para Flatley, o *mood* é o que permite reunir esses contornos afetivos que estão como fragmentos suspensos no contexto sociocultural norte-americano nos anos 1960. Flatley se apoia em uma leitura da estrutura de sentimento[3] para compor sua análise; em diferentes momentos, ele faz essa menção ao conceito de clima (*mood*), baseado na leitura de *Stimmung* feita por Martin Heidegger, que tem uma conotação musical compreendido como sintonização, atmosfera ou meio em que o pensamento, o fazer, o agir e o sentir estão envoltos. Como destaca Flatley, citando Heidegger: "Embora o *mood* muitas vezes não seja percebido, é apenas através do *mood* e pelo *mood* que encontramos o mundo: 'o *mood* já revelou, em vários casos, o Ser-no-mundo como um todo, e torna possível, antes de tudo, dirigir-se para algo' ". (FLATLEY, 2017, p. 41)

Tensionando ambiências: Arte Ambiental de Hélio Oiticica

A potência produtora de atmosferas pode ser vista em obras de Oiticica como os *Núcleos* e os *Parangolés*, que compõem ambientes de forma diferente: a primeira produz uma atmosfera baseada na espacialização da cor, enquanto a segunda atua na dimensão relacional, no contato com indivíduo que o veste, na harmonia/afinação entre corpo e o material. Essa "arte ambiental", como denomina o crítico Mário Pedrosa no texto *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica* (1965), empenha-se e direciona-se à criação de uma ambientação, como expressa no seguinte trecho:

> Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. [...] O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma "hierarquia de ordens" – Relevos, Núcleos, Bólides (caixas) e capas, estandartes,

> tendas (Parangolés) – "todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental." (PEDROSA, 2004 [1965], p. 11)

Neste texto, Pedrosa faz uma análise das obras de Oiticica como os *Núcleos*, os *Bólides*, os *Parangolés*, tecendo uma reflexão sobre as dimensões ambientais que as mesmas produzem, de diferentes maneiras[4].

O *Penetrável* é descrito como experiência da cor que se materializa no espaço e envolve o sujeito na obra, na experimentação da cor ele a toca, a vê, a respira, interagindo com ela como se a mesma fosse o próprio ambiente que direciona sua experiência e envolve o indivíduo. Ou seja, a cor em escala espacial é a arquitetura da ambiência. Para Pedrosa:

> Invadia-se de cor, sentir o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava a cor. [...] Os *Núcleos* são estruturas vazadas, placas coloridas de madeira suspensa, traçando um caminho [...]. A cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço[...]. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. (PEDROSA, 2004 [1965], p. 11)

Em outro momento do texto, Pedrosa expõe que a mudança do olhar de Oiticica sobre a experiência visual pura decorre da aproximação do artista com o samba, com a Escola Estação Primeira de Mangueira que desloca essa experiência visual da cor no espaço presente em obras como *Núcleos* e *Relevos espaciais*, para uma experimentação tátil, do movimento, do corpo, do encontro dele com outros materiais estreitando ainda mais essa relação entre corpo e obra. Essa mudança no trabalho de Oiticica, que caminha ao encontro do corpo com a obra, pode ser compreendida como uma outra camada de ambiência produzida na integração de ambos que atua na produção de humor [*mood*], produz um humor baseado na afinação entre o corpo e a obra.

Sobre essa experiência tátil, Pedrosa descreve a ação dos *Bólides* – caixa composta por diferentes materialidades, texturas e cores, que podem ser tocadas e friccionadas pelas mãos dos fruidores. Essa proposta indica uma primeira ação que aproxima corpo e obra,

a experimentação da cor, dos materiais, não mais conduzidas apenas pela experimentação da visão. A partir dessa experiência tátil dos *Bólides*, as propostas artísticas de Oiticica com os *Parangolés* caminham para uma maior implicação do corpo na obra. Nos *Bólides*, o corpo é externo, o que toca a obra, ele a modifica abrindo e fechando compartimentos no ato de sua fruição, mergulhando e friccionando mão e materialidades. No *Parangolé*, o corpo veste essas capas, é seu esqueleto, sua estrutura. Essa inserção do corpo na obra em uma interação simbiótica indica como ele está integralmente implicado nela. Essa mudança da percepção do corpo, do sensório, da participação do fruidor nos trabalhos de Oiticica acompanha a entrada do artista na Mangueira onde ele se conecta ao samba e ao carnaval – festividades, manifestações culturais em que o corpo, seu movimento, sua relação com a fantasia/indumentária também indicam outras formas de se manifestar socialmente.

Em *Anotações sobre o Parangolé* (1965), Oiticica descreve essa relação entre o *Parangolé* e o corpo fazendo uma comparação ao estandarte, o qual deve ser carregado, vivificado por um indivíduo. Nesta mesma análise, o artista também pontua a necessidade de participação direta do corpo nas capas, que também fazem parte desse projeto-parangolé e são vivificadas no encontro entre corpo e cor no experimentar do movimento, da dança. Partindo dessa ação participativa demandada nessas obras, Hélio Oiticica define o espectador como participador. Além disso, também descreve a relação entre a ação de vestir e assistir que compõe a ambiência produzida por essas obras dada a partir da afinação entre o indivíduo que veste – o núcleo estrutural da obra, relação subjetivo vivencial – e o que assiste – conduzido ao plano espaço-temporal – compondo um ciclo vestir-assistir. (OITICICA, 1986 [1965], p. 71) A composição de uma ambiência pelo *Parangolé* é resumida por Oiticica:

> O Parangolé revela então o seu caráter fundamental de "estrutura ambiental", possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se desmembra em "participador" quando assiste e "obra quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, por ex.), criam um "sistema ambiental". (OITICICA, 1986 [1965], p. 72)

A fala de Oiticica, com as devidas diferenças de contexto, se aproxima de alguns pontos da discussão sobre *Stimmung* de Gumbrecht, acerca dessa dimensão climática da obra de arte, da leitura desse conceito como afinação entre obra e observador que conforma uma ambiência tal como Gumbrecht descreve sobre a pintura de Caspar David Friedrich, através do conceito de "observação de segunda ordem" de Niklas Luhman.

Ainda no texto *Anotações sobre o parangolé*, Oiticica define o programa ambiental e indica outras possibilidades para seu desenvolvimento para além de obras como *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés* caminhando para intervenções em outros ambientes, tal como em espaços públicos, na tentativa de deslocar a arte do museu, transgredindo essa instituição e seu espaço de exposição. Como forma de ocupar esses espaços públicos, Oiticica propõe "apropriações ambientais": a apropriação de ambientes e a criação de ambientes.

O corpo em ambiência: política e afecções

"Incorporo a revolta", essa é a frase presente no *Parangolé P15, Capa 11*[5] de 1967, composto por camadas de tecidos de diferentes texturas, materialidades e cores que recaem sobre o corpo que o vivifica. No movimento corporal revela-se essa frase presente em uma das camadas. O verbo incorporar, conjugado em primeira pessoa, significa dar ou tomar corpo, juntar, ser inserido. Pensando o corpo no *Parangolé* como estrutura, "motor" da obra, é possível compreender, neste caso, que ele ao integrar a obra passa a ser um receptáculo da revolta, indicando uma leitura pública do corpo proposta por Oiticica que incorpora o gesto e os afetos/afecções como posicionamento e forma de manifestação política. Assim, nesta obra fica evidente duas percepções sobre o corpo e seu gesto: a artística – frui dessa experiência sensorial e ao mesmo tempo estrutura a obra –, e a política, na medida em que incorporar a revolta é uma ação direcionada ao corpo. Quem veste incorpora o sentido político no gesto corporal; quem assiste à incorporação entra em contato com o corpo que performatiza criando um espaço intercorporal, sendo absorvido por essa ambiência criada na sintonia entre corpo que veste e o corpo que assiste, ciclo vestir-assistir. (OITICICA, 1986 [1965], p. 71)

Irene Small (2016) faz uma leitura dos *Parangolés* afirmando que essas obras têm potência de deslocar o corpo de seus significados sociais, desnaturalizando "as restrições sociais que organizam e controlam os corpos através de raça, classe e gênero" (SMALL, 2016, p. 184) que recaem sobre ele na esfera pública. A colocação de Small aponta para uma interpretação do poder dessas obras de "dissolver" as camadas de significado social dados ao corpo, que, ao despi-lo desses sentidos simbólicos, homogeneíza-o, iguala essas caracterizações estabelecendo uma impessoalidade, logo publicizando-o. Assim, essa dissolução de significados indica a compreensão de um sentido político-público do corpo que pode ser esclarecida através da imagem do estandarte que a própria autora evoca no texto. O estandarte é um objeto utilizado no Carnaval, para apresentar/representar as escolas de samba nos desfiles, e nas manifestações (cartazes e faixas). Em ambos os casos, o corpo que o carrega dá vida e o anima; nesse ato de carregar, ele é ao mesmo tempo corpo físico e público – despe-se de suas características pessoais, torna-se um abre alas, representa a escola, enquanto nas manifestações é a representação de uma causa conjunta.

Na construção dessa leitura política do *Parangolé*, Small traça um paralelo com a ação do manifesto artístico, um texto destinado a anunciar e afirmar a identidade de determinado grupo. Ao analisar o *Parangolé Estandarte 1* (1964), a autora afirma que ele tem uma função manifesto, na medida em que assume essa forma de estandarte e, por sua vez, constrói um significado político exprimindo a identidade de um grupo social – neste caso, ele pode ser lido como um manifesto afirmando a identidade do Carnaval das escolas de samba, do samba e dos moradores da Mangueira que partilham da cultura popular socialmente marginalizada desde seu nascimento nos morros do Rio de Janeiro. Esse paralelo entre o estandarte e essa obra de Oiticica fica ainda mais nítido no texto quando Small compara essa imagem com outra, a de uma passeata em 23 de agosto de 1968 publicada no Correio da Manhã (SMALL, 2016, p. 203), em que dois indivíduos carregam uma faixa de protesto nas ruas.

Small sinaliza que essa relação de Oiticica com a Escola de Samba, estabelecida no início de 1964, abre um espaço de descoberta do corpo que se reflete em sua obra. Dinâmicas

corporais expressas através do ritmo, da dança, do samba, do Carnaval, inspiram outras interações entre corpo-obra. Adicionado a esse contexto sociocultural, Small argumenta que essa abertura de percepção também passa pela questão da sexualidade, pela experiência do próprio corpo do artista; por isso, a autora não coloca como mera coincidência que a primeira experiência sexual do artista também tenha ocorrido no mesmo período em que o *Parangolé* foi concebido.

Parangolé refere-se a uma gíria que circulava nas favelas do Rio de Janeiro, mas em 1964 já era um termo obsoleto. (SMALL, 2016, p. 188) O fato dessa palavra circular nesse espaço indica que a apropriação dela traz uma carga de significado a esse "objeto", como se nele confluísse uma imagem do local social em que essa expressão circula. Ou seja, *Parangolé* evoca a paisagem de uma arquitetura "precária", de um lugar marginalizado e de expressões culturais como o samba, também socialmente colocados à margem.

O *Parangolé* é o fruto estranho, como sugere Florencia Garramuño (2014)[6], ao tratar do episódio de exibição desse trabalho na exposição Opinião 65[7] (1965) no MAM-RJ em que Oiticica convida amigos e membros da Mangueira para apresentar a obra nesse espaço. Oiticica, junto aos passistas, adentra o museu como se reproduzisse nesse ambiente um carnaval: os corpos em movimento e a música acompanhavam esse desfile no interior de um museu composto como um cubo branco, destinado a expografias e a obras mais próximas de categorias tradicionais: escultura e pintura. Os *parangolés* geraram uma perturbação nesse ambiente, tensionando a configuração do espaço do museu e também provocando um tensionamento social já que se tratava de pessoas negras e oriundas da Mangueira que adentravam esse espaço ocupado pela elite. Essa ação foi retirada de dentro do museu, mas continuou no lado de fora.

O episódio de exibição do *Parangolés* indica como esses corpos em movimento não cabiam em uma configuração de um museu tradicional, que rejeitou-os, forçou-os a sair e a ocupar o espaço externo do MAM. Esse fato ocorre meses antes do Ato Institucional nº 2, que extinguiu partidos políticos, permitiu a intervenção federal nos Estados, autorizou o presidente a cassar mandatos parlamentares e a suspender direitos políticos, permitiu a

intervenção do Poder Executivo no Poder Judiciário e estabeleceu eleições indiretas para Presidência da República, indicando o endurecimento do regime militar.

Oiticica, no texto *Anotações sobre o Parangolé*, no trecho "Programa ambiental" (1966), manifesta-se em favor dessa ocupação do espaço público, das ruas e dos parques, defende essa posição como uma crítica ao museu, manifesta-se em favor da tomada do espaço público, o que por sua vez, nesse contexto, pode ser lido como uma posição de enfrentamento político na medida em que, no texto, ele também fomenta atitudes que transgridam a ordem nesses locais, "convocando" uma ação transgressora do corpo:

> Parangolé é a antiarte por excelência, inclusive pretendo estender o sentido de "apropriação" às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo do ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal aos museus, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de "exposição" [...] Museu é o mundo; é a experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para obras que necessitem de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade [...] gostaria de colocar uma obra perdida, solta, displicentemente para ser "achada" pelos passantes, ficantes, e descuidistas, no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro[...] como fazem falta os parques! – são uma espécie de alívio: servem para passa o tempo, *para malandrear*, *para amar*, *para cagar* etc. (OITICICA, 1986 [1966], p. 78-79) [grifo nosso]

O indivíduo que transgrede é socialmente intitulado como marginal, palavra que define o corpo que está à margem das normas e das regras sociais. Oiticica, em 1965, fez o *Bólide Caixa 18 (B33) "Homenagem a Cara de Cavalo"*, no qual o artista homenageia seu amigo e se apropria da imagem do bandido Cara de Cavalo executado a tiros, veiculada pelo Jornal do Brasil em 1964, para compor esse bólide. A partir dessa imagem de um corpo de um transgressor, executado, Oiticica faz uma crítica a essa leitura do marginal e critica essa imagem veiculada pelo jornal com o intuito de espetacularizar essa morte e exibi-la como um troféu, promovendo um gozo social como o artista expõe no texto *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo* (1968).

Nesse texto, assim como nessa obra, fica evidente o pensamento de Oiticica sobre esse local social marginal. Estar à margem da arte e estar à margem da ordem culminará no trabalho *Seja Marginal, seja Herói* em 1968, um estandarte em que o artista manifesta por uma condição marginal. Neste sentido, usa a ambivalência da palavra marginal: estar à margem; estar fora da lei. Pensando os diversos pontos tratados ao longo deste ensaio, é possível afirmar que essa condição marginal de Oiticica é experimentada de diferentes modos no *Parangolé* – assume uma nova linguagem que transgride o espaço bidimensional da pintura, as tradições artísticas, a relação contemplativa entre obra e observador e o museu; além de dialogar com um espaço socialmente marginalizado, a favela – e em *Seja Marginal, Seja Herói* em que esse estar à margem é nitidamente pensado como uma forma de se manifestar politicamente contra o conservadorismo, os valores burgueses e a ditadura militar. Em suma, essa condição marginal é uma linha que atravessa a obra de Oiticica e pode ser conectada a análise que Flatley (2017) faz de Andy Warhol, ao observar essa condição marginal experimentada pelo artista na sociedade norte-americana. Além disso, vale ressaltar que obras como *Suicide* (1963) e *Electric Chair* (1964) também propõem, como *Bólide "Homenagem a Cara de Cavalo"* a discussão sobre a violência, tanto a que está em poder do Estado – que mata o corpo de um marginal seja a tiros, seja através da cadeira elétrica – quanto a que faz parte de um cotidiano social e é veiculada de forma espetacular pela mídia que produz certo gozo no espectador.

Este ensaio indica a centralidade do corpo na obra de Helio Oiticica: nos *Núcleos*, o corpo participa do ambiente criado, enquanto no *Parangolé* ele é a estrutura que compõe o *mood*, por sua vez a obra. O corpo em Oiticica é o receptáculo da revolta: é marginal, assume essa condição como forma do fazer político que vai se modificando ao longo da trajetória do artista; assume outros modos de transgressão, como a desterritorialização do gênero expressa no texto *Discovery of Hermaphrodipotesis* (1969) que indica uma ação política do corpo atravessada pela questão da sexualidade e das afecções.

Notas

[1] Em *As noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre disposição e atmosfera*, Arlenice Almeida da Silva tece uma história do conceito, mostra sua origem no século XVIII, na teoria musical, e suas apropriações, permanências e transformações ao longo do tempo, mapeando-o em Kant, Fitche, Alöis Riegl e György Lukács. Na teoria musical, o conceito tem um sentido de proporção entre tons ou instrumentos musicais que se mantém na compreensão de Kant, na Crítica do Juízo; o conceito preserva sua condição de harmonia, o equilíbrio entre as faculdades emocionais e racionais é o pressuposto do juízo de gosto. Em Fichte, essa leitura harmônica se dissolve, dá lugar a uma desarmonia, o direcionamento do impulso estético que se estende ao infinito; a *Stimmung* não está na obra mas na própria forma de movimento da subjetividade do artista que se realiza com autonomia (DA SILVA, 2016, s. p.). Alöis Riegl concebe uma abordagem histórica do conceito e o desenvolve em paralelo ao seu conceito de *Kunstwollen* (vontade de arte). Da Silva afirma que em Riegl a leitura mais adequada de *Stimmung* é a de campo visual ou atmosfera (DA SILVA, 2016, s. p). Já em Lukács, a *Stimmung* é vertida como tonalidade da alma. Adicionado a essa leitura, Gumbrecht (2014) também faz uma análise das camadas desse conceito apresentando as mutações e permanências nas leituras de Friedrich Hölderlin, Nietzsche, Alöis Riegl e Martin Heidegger que oscilam entre harmonia, mediação, existência completa e princípio de nostalgia. (GUMBRECHT, 2014, p. 18-19)

[2] Das nuances entre os conceitos de *mood* e *climate*, Gumbrecht afirma: "*Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física." (GUMBRECHT, 2014, p. 12)

[3] Conceito formulado por Raymond Williams.

[4] Chama atenção nesse texto de Pedrosa a utilização de termos e expressões como "atmosfera", "estados de afetividade", "humor", " ambiente" e "ambiência" usados no decorrer de sua fala para caracterizar essa leitura da arte ambiental de Oiticica.

[5] Essas denominações do *Parangolé* são constituídas por Oiticica partindo de parâmetros taxinômicos. Essa ação de catalogar suas obras como os *Bólides* e os *Parangolés*, como analisa Irene Small (2016), parte da influência do trabalho do artista no Museu Nacional (RJ) onde seu pai atuava como pesquisador no ramo da entomologia. Segundo Small, Oiticica se apropriou dessa metodologia da biologia, a taxonomia, e a aplicou no campo estético.

[6] Garramuño constrói uma leitura do deslocamento na literatura e nas artes visuais utilizando como fio dessa análise o conceito de "fruto estranho", oriundo de uma obra de Nuno Ramos com o mesmo nome. No capítulo "Espécie, especificidade, pertencimento", a autora tece uma leitura mais direcionada para as artes visuais pontuando a ampliação de categorias da arte como escultura e pintura – que foram estiradas ao longo dos anos 1960-70 como indica Rosalind Krauss no ensaio *A escultura no campo ampliado* (1979) – citado pela autora –, que destaca esse local de não pertencimento (*désappartenance)* das obras de arte contemporânea. Nesse ponto, ela faz uma leitura sobre o *Parangolé* na exibição *Opinião 65* afirmando que essa ação de Oiticica tensiona os limites, categorias e espaços de exposição da arte e, ao mesmo tempo, inaugura novos rumos para a arte brasileira em 1965. Partindo dessa reflexão, a autora tece uma comparação entre essa ação e o trabalho de Nuno Ramos expos-

to no MAM-RJ que, segundo ela, se aproximam por propor um tensionamento desses limites das categorias da arte e do local de exibição, delas fazendo, cada uma em devida proporção, uma crítica ao museu.

[7] O grupo Opinião 65 foi formado após a instituição da ditadura militar em 31 de março de 1964. Surge como uma reação ao desmantelamento dos CPCs (Centros Populares de Cultura) da UNE. O último presidente do CPC, Ferreira Gullar, forma com outros membros o coletivo de teatro Grupo Opinião como forma de resistência e de luta política para dar continuidade as propostas dos CPCs. (SMALL, 2016, p.184-185)

Referências

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DA SILVA, Arlenice Almeida. As noções de *Stimmung* em uma Série Histórica: entre disposição e atmosfera. *Trans/Form/Ação*, Marília (São Paulo), v. 39 (número especial), 2016.

FLATLEY, J. *Like Andy Warhol*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. (e-book)

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um portencial oculto da literatura*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

OITICICA, Helio. Anotações sobre o Parangolé. In OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA, Helio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade (1962) In FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

OITICICA, Helio. O Herói anti-herói e o anti-herói anônimo (1968). Documento datilografado. Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. Disponível em http://54.232.114.233/-extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos. Acesso em 30/6/2018.

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SMALL, Irene. What a Body Can Do? In SMALL, Irene. Helio Oiticica, Folding the Frame. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Cadeia da Relação: sonhos de pureza em tempos de (neo)liberalismo[1]

Cadeia da Relação: Dreams of Purity in Times of (Neo)Liberalism

Cadeia da Relação: sueños de pureza en tiempos de (neo)liberalismo

Beatriz Pimenta Velloso *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.53-72

RESUMO: Na cidade do Porto, a partir de pesquisa realizada no acervo do Centro Português de Fotografia (CPF), situado no edifício da antiga Cadeia da Relação, são apresentados a série de trabalhos denominada *Sonhos de Pureza*, e o presente texto que narra a história desta Cadeia associada à imigração de portugueses para o Brasil entre os séculos XIX e XX. A pesquisa conceitualmente sugere que as teses criticas de Michel Foucault sobre a sociedade disciplinar e a arqueologia do saber se desdobram na proposta por Bruno Latour de "ecologizar" os conhecimentos, e no conceito de "ecologia de saberes" apresentado por Boaventura dos Santos.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; exclusão social; liberalismo; ecologia de saberes

* Beatriz Pimenta Velloso é artista visual e professora adjunta do Departamento de Artes Visuais - Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Brasil (BAE / EBA / UFRJ). Em 2018 desenvolveu pesquisa de pós-doutoramento na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP).
Email: biapimentav@gmail.com

ABSTRACT: In the city of Porto, based on research carried out in the collection of the Portuguese Center of Photography (CPF), located in the building of the Cadeia de Relação, the serie of works called Dreams of Purity are presented and these text that presents the story of the Jail associated with the immigration of Portuguese to Brazil, between the nineteenth and twentieth centuries. The research conceptually suggests that Michel Foucault's critical theses on the disciplinary society and the archeology of knowledge unfold the current "ecologize" of knowledge proposed by Bruno Latour and in the concept of "ecology of knowledge" presented by Boaventura de Sousa Santos.

KEYWORDS: contemporary art; social exclusion; liberalism; ecology of knowledge

RESUMEN: En la ciudad del Porto, a partir de la investigación llevada a cabo en el Centro Portugués de Fotografía de recogida (CPF), ubicado en el edificio de la antigua Cadeia da Relação se presentan la serie de obras llamada *Sueños de Pureza*, y el presente texto que cuenta la historia de esta cadena asociada con la inmigración portuguesa a Brasil entre los siglos XIX y XX. La investigación conceptualmente sugiere que las tesis críticas de Michel Foucault sobre la sociedad disciplinaria y la arqueología del saber se desdoblan en la propuesta por Bruno Latour de "ecologizar" los conocimientos, y en el concepto de "ecología de saberes" presentado por Boaventura dos Santos.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo; exclusión social; liberalismo; ecología de saberes

Como citar: VELLOSO, Beatriz Pimenta. Cadeia da Relação: sonhos de pureza em tempos de (neo)liberalismo. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 53-72, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.53-72

Cadeia da Relação: sonhos de pureza em tempos de (neo)liberalismo

No edifício da antiga Cadeia da Relação da Cidade do Porto, que desde 1990 passou a abrigar o Centro Português de Fotografia (CPF), a arquitetura e as fotos do arquivo da antiga instituição penal imediatamente apontam para a constante convergência entre os discursos disciplinares e as formas de exclusão. A Cadeia foi construída durante trinta anos consecutivos, sendo inaugurada em 1796, e se manteve em atividade até abril de 1974, quando foi desativada devido ao péssimo estado de conservação em que se encontrava. Projetada para funcionar como Tribunal e Cadeia, repartidos de "forma equitativa", na parte reservada ao Tribunal são visíveis os acabamentos "bem cuidados", enquanto na parte da Cadeia as paredes grossas de granito, encerradas por portas chapeadas de ferro e janelas de grades duplas, denotam técnicas rústicas de origem medieval. O edifício como espaço prisional ainda do Antigo Regime espelhava em seu projeto a hierarquia de ordens sociais estratificadas – o clero, a nobreza, o povo – em espaços divididos entre três pisos. Para destinar o preso ao seu local de confinamento, os funcionários da Cadeia "deviam ter em conta o tipo de crime cometido, o estatuto social do detido e a capacidade [deste] para pagar a carceragem", embora não houvesse legislação própria para este procedimento. (SANTOS, 1999)

Fig. 1 - Fachada da Cadeia da Relação, cerca de 1900.
(Fonte: Photo Guedes)

No primeiro piso, ao nível do rés-do-chão, situavam-se as enxovias – de Santa Teresa, de Santo António, de São Victor, de Santa Rita, do Senhor de Matosinhos e de Santa Ana – lajeadas originalmente de granito, escuras, úmidas e frigidíssimas, com acesso apenas por alçapões situados no andar superior. No segundo piso, situavam-se os salões de Nossa Senhora do Carmo e de São José e a saleta das mulheres, também espaços coletivos, mas mais salubres. No último piso ficavam os quartos de Malta, concebidos como prisões individuais para "pessoas de condição" que se encerravam apenas durante a noite. [...] Para além destas áreas a cadeia dispunha ainda [...] de um oratório dos réus condenados à morte, no 1º piso; de diversos "quartos para presos incomunicáveis", e de uma "capela dos presos" de estrutura em madeira, adossada à parede do saguão principal, onde era celebrada a missa. (SANTOS, 2011)

Considerando o atraso de Portugal em relação à França e à Inglaterra, "o conceito de prisão penitenciária que se divulgou no século XIX entrou, desde logo, em conflito com esta velha prisão setecentista", mas sua curiosa "planta trapezoidal" e as de paredes grossas e fechadas entre si ajudaram a conservar o edifício, pois "não houve hipótese de criar celas, nem, tão pouco, alojamentos totalmente isolados para mulheres e menores, refeitórios, balneários etc.", como exigia o novo modelo prisional. A impossibilidade de implantar efetivamente esse modelo, somada ao fluxo de migrantes que vinha das fazendas para a cidade, contribuiu para que a Cadeia da Relação não atingisse a meta de disciplinar e de incluir na sociedade a crescente população carcerária que dentro se estabeleceu. (SANTOS, 1999, p. 104)

No Tribunal da Relação, o livro *L'uomo delinquente*, do médico Cesar Lombroso, publicado em 1876 na Itália, foi uma das primeiras referências teóricas sobre criminologia. Entretanto, a hipótese de existência do "criminoso-nato", de "degeneração atávica", sugeria que a cadeia não poderia ser um meio para a regeneração de criminosos, mas o encaminhamento para a pena de morte ou para o degredo. Em 1895, Lombroso acrescenta um *Atlas* de imagens à sua pesquisa, agora ampliada e traduzida para o francês sob o titulo de *Tratado antropológico experimental do homem delinquente*. A partir de álbuns etnográficos, fotografias de crâneos de hominídeos e antropoides, vários tipos de retratos in-

cluindo o de rebeldes da Comuna de Paris, o Atlas simula modelos para predestinar traços do delinquente, tipificar raças superiores e inferiores, identificar doenças mentais e temperamentos criminosos, o que se provou infundado, visto que entre a morfologia de crâneos, traços fisionômicos, predominância étnica e a capacidade intelectual, o temperamento emocional de um individuo, não existem correspondências. Porém, lamentavelmente, os estudos de Lombroso contribuíram para a formação do ideário fascista italiano e o nazismo alemão, que persiste ecoando nas redes sociais, eclodindo em agressões e atentados xenofóbicos dispersos.

Em 1902, no estabelecimento do Posto Antropométrico e a respectiva sessão fotográfica na Cadeia, houve influência direta do médico francês Alphonse Bertillon, criador do sistema de identificação criminal baseado nas medidas do corpo humano e através do retrato policial. Posteriormente, este médico-criminalista montou uma tabela para catalogar diferentes morfologias humanas – orelhas, narizes, perfis, testas, formas de rosto, entre outras partes do corpo –, para auxiliar na construção de retratos falados. Este método funcional que atualmente é aplicado através de computadores, ainda que não seja prova definitiva em um inquérito, desde sua invenção sempre favoreceu a discriminação étnica.

Paralelamente aos métodos e teorias para a identificação de criminosos no final do século XIX, os Congressos de Antropologia Criminal, realizados em Lyon na França, trazem ao debate ideias sociológicas de Alexandre Lacassagne, Gabriel Tarde e Emile Durkeim, que apontam fatores econômico-sociais como as principais causas do crime. Hoje, não é difícil constatarmos a veracidade dessa hipótese no arquivo referente à antiga Cadeia, quando vemos sobre o fundo de paredes encardidas e úmidas, mulheres e homens de pés descalços, lenços rasgados, camisas abertas, mangas esgarçadas, braços em cruz, corpos encostados contra a parede ou fixos a um suporte para o pescoço, embora na época essa técnica já estivesse ultrapassada. Mergulhada nos originais desses retratos do arquivo da Cadeia da Relação, a jornalista Maria do Carmo Séren constata, "do índice desinvidualizado e nu que é a fotografia judiciária, só nos chegam, a este lado do tempo, os vagos murmúrios de um constrangimento que foi deles e que agora é inteiramente nosso". (SERÉN, 1999, p. 31)

A maioria dos presos que passavam pela Cadeia de Relação vinha das Ilhas do Porto. Originalmente denominou-se de Ilha aos conjuntos de pequenas casas, que começaram a surgir na parte oriental da cidade durante o século XVIII, conjuntos que utilizavam uma mesma saída para a rua e que não eram visíveis da rua; algumas fontes atribuem a morfologia das Ilhas à influência de vilas operárias inglesas. Com a vinda de migrantes das áreas rurais entre 1878 e 1890, teriam sido construídas 5.100 habitações sob a forma de Ilhas, onde habitava "em 1989, um terço (1/3) da população da cidade". (PINTO, 2007) O ambiente das Ilhas, com a superlotação de casas minúsculas e a crescente miséria dos moradores, estimulava a prática de furtos e de roubos pelas ruas da cidade, o que levava muitos de seus habitantes para a Cadeia, criando um círculo vicioso entre duas instâncias igualmente perversas. (Fig. 5)

Com o aumento do número de presos na Cadeia da Relação, seus ambientes tornaram-se ainda mais insalubres, propícios a contração de doenças que se propagavam extensivamente nas Ilhas. A falta de ocupação e as péssimas condições de vida nas enxovias proporcionou em seu interior a formação de uma verdadeira escola do crime e, consequentemente, o progressivo aumento da população carcerária. Pela falta de instituições que abrigassem órfãos, idosos e pacientes psiquiátricos, a Cadeia também foi destinada a abrigar essa gente, transformando seus espaços em um verdadeiro depósito de excluídos sociais, que separava apenas os homens, distribuídos pelos grandes ambientes das enxovias ao rés-do-chão, das mulheres, destinadas a permanecer em uma única sala no segundo piso. No correr do século XIX, com Portugal sob o domínio do Liberalismo, a solução foi incentivar a população marginalizada a emigrar para o Brasil e degredar os presos para as colônias da África, onde poucos conseguiam sobreviver e voltar. Segundo Santos (1999), o considerável atraso industrial de Portugal em relação a outros países da Europa e o crescimento demográfico rural ocorrido no país a partir de 1830, com fluxos migratórios rumo às cidades maiores, como Lisboa e o Porto, "não suscitou, asfixiante pressão social desencadeadora de conflitos insolúveis, como aconteceu noutros países, na medida em que a emigração, sobretudo para o Brasil, absorveu esse excesso de população que a nossa incipiente indústria não podia enquadrar". (SANTOS, 1999, p. 351)

Fig. 2 - Alphonse Bertillon, *Tableau synoptic des traits physionomiquese*, 1909.
gelatina de prata, 20 x 29cm
(Fonte: Metropolitan Museum of Art, Fotografia do século XX, 2009)

Fig. 3 - Bombeiros em combate sanitário à peste bubônica nas Ilhas do Porto, 1899.
(Fonte: Fonte: Arquivo do Centro Português de Fotografia)

Porém, as condições oferecidas aos imigrantes portugueses por D. Pedro I no Brasil[2] eram péssimas, desde a viagem em navios superlotados até o que os esperava na chegada. Muitos trabalhavam nas cidades como estivadores, puxadores de carrinhos (burros sem rabo) etc., e outros, quase como escravos, nas lavouras dos latifúndios. Ainda haviam os que deviam as passagens aos donos de navios: estes costumavam ser leiloados aos proprietários de terra, que saudavam a dívida dos imigrantes sob a condição de que estes trabalhassem sem salários até pagarem o que deviam[3]. Com o tempo, para os imigrantes portugueses que conseguiam acumular algum recurso, era comum criarem pequenos comércios na cidade, agregados às casas onde viviam. No Brasil República, no esforço para economizar cada centavo, o português era visto pelas classes populares brasileiras "como galego sujo, sem escrúpulos, mesquinho, burro-de-carga ou avarento". Os galegos originalmente eram "imigrantes espanhóis da Galiza", que antes de emigrarem para o Brasil, dirigiam-se para as cidades de Lisboa e Porto, onde exerciam ofícios temporários enquanto ficavam à espera de navios. O termo, de início usado por portugueses para discriminar os espanhóis que lhes ofereciam concorrência, acabou sendo apropriado por brasileiros como forma de provocação. (MARTINS, 2007, p. 201)

> O "galego" era aquele emigrante, normalmente o português dono de botequim ou de pensão, que estava em contato direto com as classes mais baixas da população e que para conseguir ascender economicamente não poupava meios, roubando a clientela, vendendo produtos de pior qualidade ou vivendo em condições precárias para juntar a sua sonhada fortuna.[4]

Em 2018, vivendo na cidade do Porto por um ano, o contato diário com portugueses no comércio, a princípio traz lembranças das quitandas, botequins e padarias de esquina, tão comuns em qualquer bairro do Rio de Janeiro até os anos de 1990. A lentidão do atendimento, a atenção reservada a cada cliente, o modo de atender um pedido de cada vez ainda se faz presente no Porto. O que de início pode causar profunda irritação, depois torna-se um hábito, que nos faz entrar em uma temporalidade mais lenta, na qual há espaço para uma conversa, seja sobre o artigo que estamos comprando, seja sobre as condições climáticas ou qualquer outra coisa. Portugal sempre se sentiu pequeno em relação aos

países "maiores e mais avançados" da Europa. Em substantivos e adjetivos da língua portuguesa, o insistente uso de diminutivos enfatiza essa ideia de menor, de minoria, que escapa ao modelo dominante e que soma-se a uma espécie de raiva contida, traduzida pela literalidade da fala portuguesa, às vezes sem nenhuma sutileza. Os nomes e pronomes utilizados na terceira pessoa, sem o diferencial condicional, se apresentam sempre em uma forma defensiva, supondo uma impossibilidade. Eu "gostava" de estar com você. Assim aos poucos vamos nos afeiçoando ao modo-de-vida português, identificando sua influência na sociedade brasileira.

Nas sucessivas crises da contemporaneidade, Portugal, como país de clima ameno, estabilidade política, boa infraestrutura, baixo custo de vida em relação aos padrões da União Europeia, se tornou um lugar atraente para os cidadãos europeus e imigrantes de todas as partes. A miscigenação entre cristãos, judeus e árabes, fundamental na formação da cultura portuguesa, o atraso industrial, a permanência do fazer artesanal, antes considerados como sinal de atraso, fraqueza de caráter ou falta de inteligência, atualmente – entre crises, atentados terroristas, ataques xenofóbicos, mudanças climáticas – podem ser vistos como casualidades positivas. Há muitos brasileiros que vêm para o Porto como investidores, outros em busca de trabalho, uns apreciam o conservadorismo das tradições sociais, outros, mais jovens, dinamizam uma sociedade na qual os idosos predominam. Embora venha gente de todas as partes do Brasil, com diferentes ideários e crenças, todos vêm em busca de uma vida melhor.

Modernidade, sociedade disciplinar e exclusão social

Dos dados levantados nesta breve pesquisa realizada na biblioteca e no acervo da Cadeia da Relação, destaca-se *a sincronia aparentemente paradoxal entre o domínio do Liberalismo em Portugal e o rápido crescimento da população carcerária do Porto*. O mesmo Liberalismo que por um lado beneficiou o pequeno campesinato, a pequena burguesia, a industrialização, a reforma da saúde, a reforma fiscal e administrativa, por outro lado proporcionou o rápido aumento da população de excluídos sociais, que sem opções foi obrigada a emigrar. Com a chegada desses imigrantes à recente república do Brasil, os

conflitos entre os portugueses e brasileiros mais humildes (escravos recém-libertos, mestiços e outros imigrantes) tornaram-se constantes, enquanto o Estado "ficava de fora, observando de longe como o povo, sem meios educacionais e sem perspectivas de melhoras, se engalfinhava e cobrava seus direitos na mercearia ou no botequim do português". (MARTINS, 2007, p. 201) É importante destacar que houve portugueses que também foram excluídos, mas não se trata de mensurar quem foi o mais excluído (obviamente, em termos gerais, foram indígenas, africanos e afrodescendentes), mas de entender as relações inter-humanas no Brasil. O longo período de escravidão, a heterogeneidade étnica, as precárias condições de vida oferecidas aos trabalhadores, as pontuais melhorias do Império enquanto se refugiou na cidade do Rio de Janeiro, os intermitentes projetos do Estado para diminuir as desigualdades sociais desde o inicio da colonização até hoje têm contribuído para a fragmentação política entre grupos pertencentes às classes média e baixa brasileiras, não constituindo uma aliança forte o suficiente para enfrentar o poder de uma pequena elite renitente, decidida a não perder seus privilégios.

Na critica à uma narrativa histórica unificada, construída a partir de um ponto de vista hegemônico, Foucault (2009) nos sugere em sua "arqueologia do saber" a substituição de unidades estruturais do pensamento historicista, tais como "tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte e origem", por conceitos como "descontinuidade, ruptura, limiar, limite e transformação", a partir dos quais podemos pensar a industrialização, o desenvolvimento das cidades, o crescimento populacional e a emigração de portugueses para o Brasil como descontinuidades de vários saberes e modo-de-vidas em diferentes comunidades portuguesas pré-industriais.

De modo geral, a história da cultura ocidental, que foi construída a partir de invasões, saques e violentos processos de colonização, se traduz melhor como uma série de rupturas que marcam o fim de tradições europeias, o fim de povos das Américas, da África e da Oceania, para a transformação destes em algo que não mais corresponde às suas origens, desviando sempre que possível de suas influências. Se na sociedade disciplinar descrita por Foucault (2015), as modernas instituições de confinamento como "o hospício, a clínica e a prisão, e suas estruturas discursivas respectivas – loucura, doença e criminalidade",

são nitidamente formas de exclusão, as escolas, as disciplinas e os museus, igualmente como instâncias de controle, são "genealogias do poder" que preservam e produzem o conhecimento especializado, coibindo a ocorrência de práticas independentes do sistema dominante.

À margem da História, depois de séculos de exploração e de extermínio de vários povos do planeta, a antropologia surgiu como uma ciência no início do século XIX sob a influência do evolucionismo darwiniano, com o objetivo de estudar povos que resistiram vivendo afastados da colonização. Com o aprofundamento dessas pesquisas, na busca de entender sociedades tão diferentes, a antropologia se vincula às ciências sociais iniciando a construção de um método único, interdisciplinar, em constante adequação. Se na antropologia moderna a relação entre as culturas foi considerada assimétrica, porque era o antropólogo como sujeito que descrevia o nativo como objeto, na visão pós-moderna a relação de sujeito para sujeito tentou evitar a assimetria de posições. Para escapar do relativismo de posições subjetivas, comum à proposição pós-moderna, a antropologia simétrica proposta por Bruno Latour (1994) procura equilibrar conceitualmente essas relações, não considerando o conceito de cultura isolado da natureza que lhe corresponde. Assim, as naturezas-culturas, com seus respectivos "seres humanos, divinos e não-humanos", passam a constituir um conjunto significante que não pode ser fragmentado, sobretudo quando se trata de comparar objetos, mitos ou ritos referentes a diferentes povos. No pensamento de Latour, o complexo natureza-cultura é extensivo às polaridades do pensamento moderno, humanos e não-humanos, sujeito e objeto, masculino e feminino, entre outras, que deixam de ser estruturas "diferenciais" para tornarem-se entes "coextensivos". A separação entre as ciências humanas das ciências sociais, o desenvolvimento de disciplinas de forma isolada são sintomas de uma modernidade que se estruturou em pólos de "pureza", captando o trabalho dos "híbridos", mas invisibilizando sua presença e proliferação em meio ao que foi projetado. (LATOUR, 1994) O aumento de "CO2" produzido pela queima de combustíveis fósseis, o lixo da produção industrial, a transformação de naturezas-culturas pelos processos de colonização constituem exemplos dessas hibridizações que escapam ao planejado. Em 2014, quando foi amplamente divulgado "que a

civilização industrial poderia entrar em colapso dentro dos próximos cem anos devido a mudanças climáticas antropogênicas", Latour não foi pego de surpresa, visto que depois de se aprofundar conceitualmente nos motivos que levaram à falência o projeto moderno, de explicitar a necessidade de "ecologização" entre a politica e o conhecimento cientifico, de reconhecer no mundo a nossa interdependência de não-humanos (deuses, ecossistemas, maquinas, aparelhos), já estava em meio a difícil tarefa de pensar um povo capaz de interagir com Gaia[5]. (LATOUR, 2015, p. 43)

Em tempos de crise, cabe a nós pesquisadores colaborarmos na construção de tramas, redes que integrem pensadores transdisciplinares e interdisciplinares aos "conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, indígenas" como premissas programáticas de uma "ecologia de saberes". Termo que identifica os encontros propostos pelo sociólogo português Boaventura Santos (2007), compostos por representantes de diferentes fazeres – artistas, produtores culturais, culinárias, cultivos, advogados, entre outros – para que se façam trocas, atravessamentos e interconexões entre os saberes pré-modernos, as ciências humanas e as ciências sociais. Boaventura (2007) nos fala que "o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis". As linhas abissais iniciaram-se em territórios bem definidos, separando a visibilidade das metrópoles da invisibilidade das colônias; no pós-colonialismo essas linhas continuaram existindo de forma sinuosa, dividindo áreas de exclusão e de cidadania dentro das metrópoles do mundo globalizado. O autor sugere, a fundamentação de outras "epistemologias" para transpormos este abismo, visto que nas antigas colônias a lei aplicada aos povos nativos, antes considerados sub-humanos, foi a de "apropriação e violência", radicalmente diferente da lei utilizada para lidar com a população de excluídos europeus, que era de "regulação e emancipação". (SANTOS, 2009)

Com as devidas diferenças, conclui-se que o que foi "invisibilizado", segundo Boaventura Santos, tem correspondências com as "entidades híbridas" de Latour, sendo as "instituições de confinamento" definidas por Foucault um mapeamento fundamental dos mecanismos de exclusão da modernidade. Contudo, é importante destacar que junto à exclu-

são social, operada de diferentes formas nas metrópoles e nas colônias, muitos saberes foram perdidos pela modernidade, ainda que alguns persistam constituindo alternativas para a crescente insustentabilidade das práticas neoliberais, as quais, nos países ricos, têm acelerado a degradação dos ecossistemas e as mudanças climáticas, enquanto nos países pobres têm aumentado a desigualdade social, inviabilizando a desejada expansão econômica.

Sonhos de pureza

Paralelamente a esta pesquisa, foi desenvolvida uma série de trabalhos em fotografia e vídeo a partir de imagens captadas no antigo edifício da Cadeia da Relação. Denominada *Sonhos de Pureza*, esta série apresenta o liberalismo e a exclusão social como duas faces de uma mesma moeda que circula livremente pelo mundo globalizado.

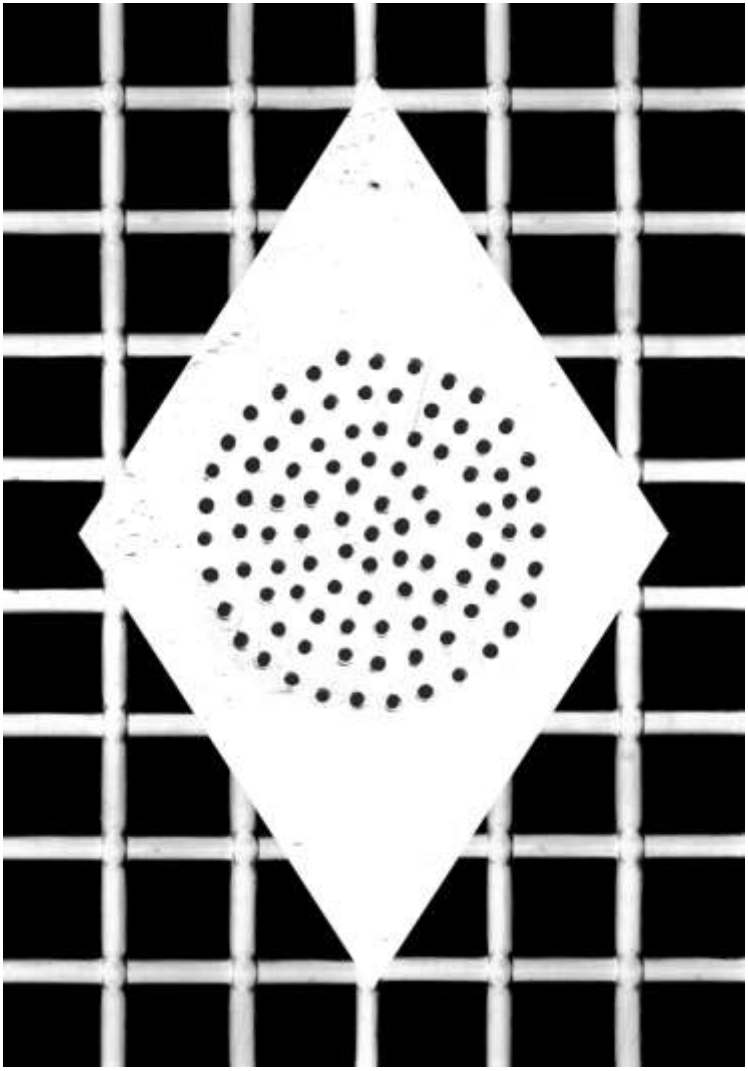


Fig. 4 - Beatriz Pimenta Velloso, *Sonhos de Pureza*, 2018.
impressão sobre tecido *flag*, 150 x 100 cm

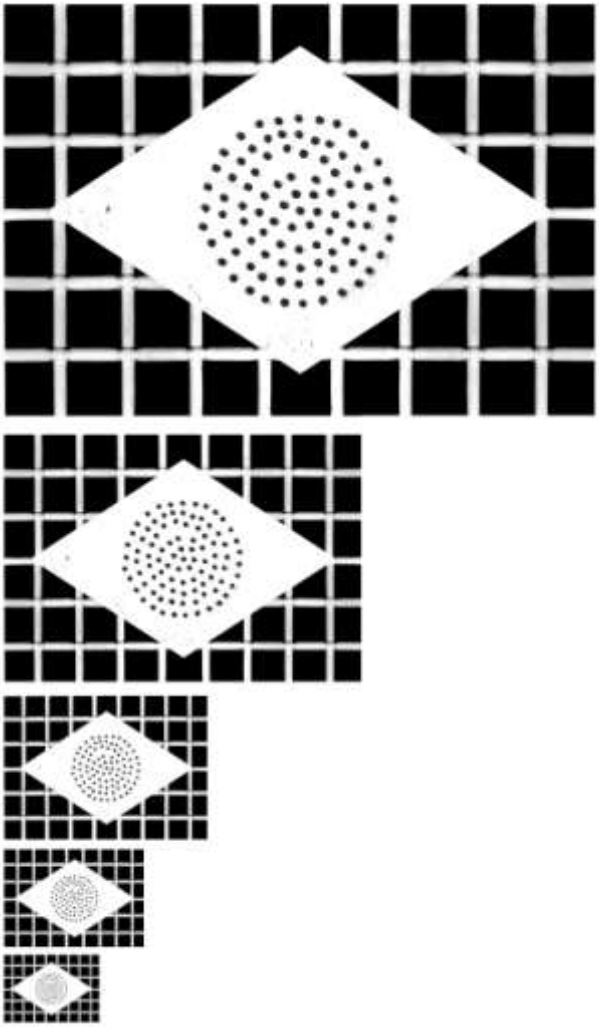


Fig. 5 - Beatriz Pimenta Velloso, *Sonhos de Pureza (teste de escala)*, 2018.

Fig. 6 - Beatriz Pimenta Velloso, *Sonhos de Pureza (teste de contraste)*, 2018.

Notas

[1] O texto e os trabalhos a seguir foram desenvolvidos durante 2018 em estágio pós-doutoral realizado na Faculdade de Belas Artes na Universidade do Porto (FBAUP).

[2] A princípio, a tarefa de incentivar a imigração foi assumida pelo poder central do recém-criado Império brasileiro, cujo imperador era o português D. Pedro I (ou Pedro IV, entre os lusos). Entretanto, o papel de gestor do projeto de imigração foi atribuído às Províncias do Império pelo Ato Adicional de 1834 e, depois da instalação da República, em 1889, aos Estados (o que não quer dizer que o poder central tenha se eximido do assunto). (Charleston José de Sousa Assis e Leila Menezes Duarte apud MARTINS, 2007, p.144)

[3] Assim descreve o Conde de Tomar as condições de imigração nas Ilhas de Açores: o emigrante que parte das ilhas "não tem dinheiro para pagar as passagens para o Brazil, obriga-se por uma escriptura pública a todo o serviço, que lhe fôr designado, e por tanto tempo, quanto fôr necessario para pagar a passagem: chegados ao Brazil eis os Açorianos no mercado, a quem mais dá, e de lá vão os Brazileiros compra-los temporariamente!". Insistindo na imagem de tráfico de escravatura branca, termina sua intervenção, concluindo com alguma mordacidade: "não é isto vergonhoso ao nome Portuguez? E há-de consentir-se tal?" (Fernanda Paula Sousa Maia apud MARTINS, 2007, p. 55)

[4] Os galegos originalmente eram imigrantes espanhóis da Galiza, que antes de emigrarem para o Brasil de forma massiva, dirigiam-se para as cidades de Lisboa e Porto, onde exerciam ofícios populares temporariamente. O termo de inicio usado por portugueses para discriminar espanhóis que lhes ofereciam concorrência, acabou sendo apropriado por brasileiros, entre empregados e fregueses, que se sentiam explorados e maltratados pelos portugueses donos de pequenos negócios. (Érica Sarmento da Silva apud MARTINS, 2007, p. 201)

[5] *Facing Gaia* é o livro em que Latour explora o conceito de "Gaia", proposto por James Lovelock para explicitar o sistema frágil e complexo através do qual os fenômenos vivos modificam o planeta Terra. Através de uma série de palestras, o autor argumenta que a figura complexa e ambígua de Gaia oferece, ao contrário de uma nova proposta de religião, uma forma conceitual para desvendar os aspectos éticos, políticos, teológicos e científicos da noção agora obsoleta de Natureza.

Referências

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: 34, 1994.

LATOUR, Bruno. Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in Conversation with Heather Davis. In DAVIS, Heather. TURPIN, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Londres*: Open Humanities Press, 2015.

MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando; PEREIRA, Conceição Meireles (Org.). *A emigração portuguesa para o Brasil*. Porto: Afrontamento, 2007. Disponível em http://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-emigracao-portuguesa-para-o-brasil. Acesso em 30/10/2018.

PINTO, Jorge Ricardo. *O Porto Oriental no final do século XIX: Um retrato urbano (1875-1900)*. Porto: Afrontamento, 2007.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 78, p. 3-46, out. 2007. Disponível em https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/. Acesso em 30/10/2018.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula. *Epistemologias do sul*. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Maria José Moutinho. *A sombra e a luz: as prisões do Liberalismo*. Porto: Afrontamento, 1999. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/259740664_A_Sombra_e_a_Luz_As_Prisoes_do_Liberalismo. Acesso em 30/10/2018.

SANTOS, Maria José Moutinho. *O Edifício*. Porto: CPF, 2011. Disponível em http://www.cpf.pt/edificio.htm. Acesso em 30/10/2018.

SERÉN, Maria do Carmo. *Murmúrios do tempo*. Porto: CPF, 1997.

página do(a) artista

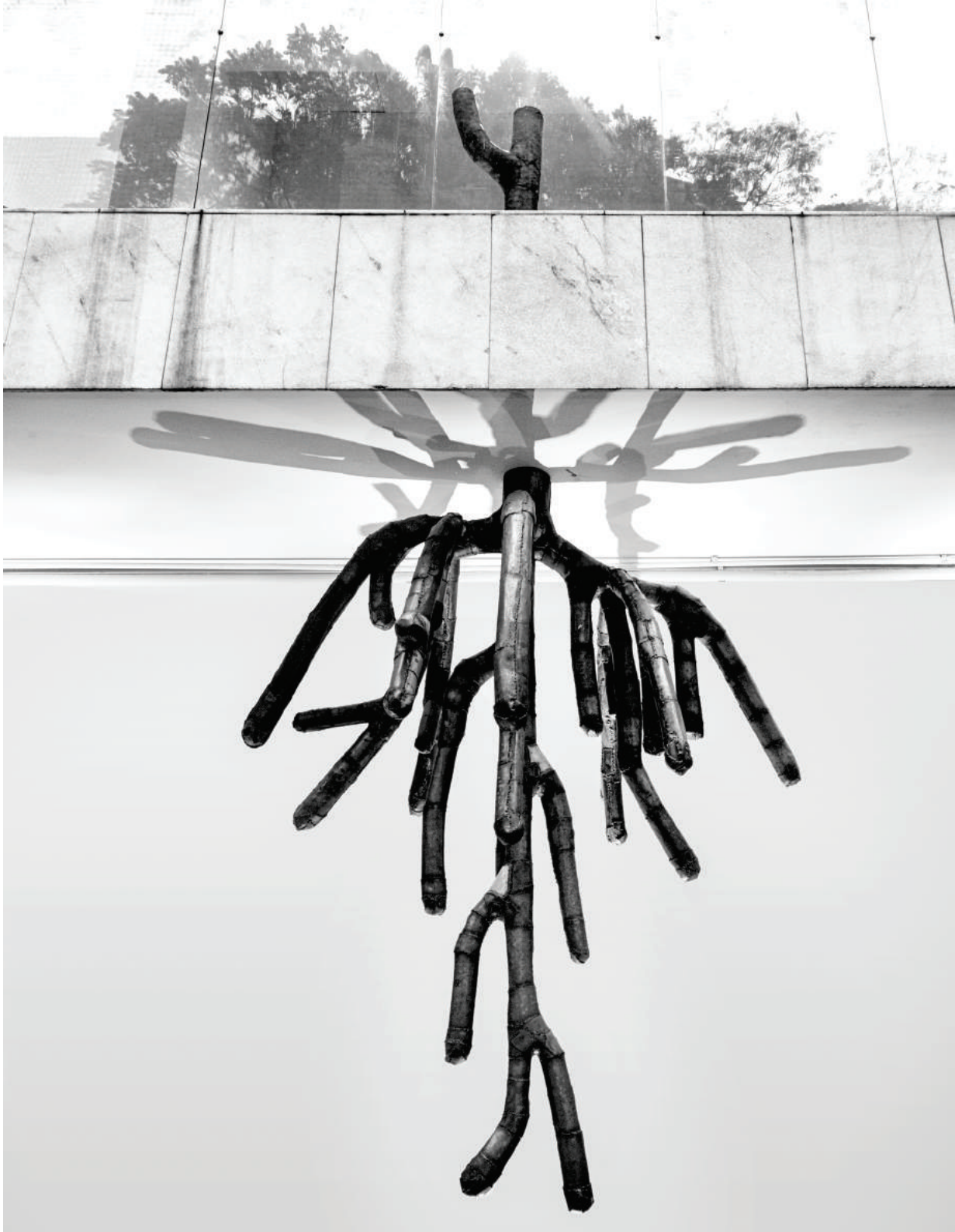
Leandro Gabriel *

Entre o estranho e o familiar

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1931.75-84

* Leandro Gabriel nasceu em Belo Horizonte em 1970. É formado em Educação Artística pela Fundação Escola Guignard e pós-graduado em Arte pelo Centro de Pesquisa de Minas Gerais.

Seus objetos unem a solidez do ferro e a fortaleza da ferrugem com a sensibilidade do olhar e a fragilidade das mãos do artista, propondo um diálogo entre os elementos de engrenagem do progresso urbano.



ENTRE
O ESTRANHO
E O FAMILIAR
LEANDRO GABRIEL

VW BRASIL

artigos

Iconoclasistas: ações cartográficas no Antropoceno

Iconoclasistas: Cartographic Actions in the Anthropocene

Iconoclasistas: acciones cartográficas en el Antropoceno

Hernán Lopez Piñeyro[*]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.87-106

RESUMO: Este artigo analisa quatro cartografias realizadas em oficinas de mapeamento coletivo propostas pelo Iconoclasistas, um grupo de artistas argentinos cujas práticas podem ser entendidas como arte ativista. Esses mapas abordam questões relacionadas ao Antropoceno, tais como o neoextrativismo, o consumo, o lixo e os movimentos sociais. Partindo de algumas ideias de Rancière, afirma-se que essas imagens constituem sistemas de evidências sensíveis que mostram a existência de um comum e as divisões que os atravessam. O mapeamento, como prática crítica, acompanha, divulga as lutas, tece laços e cria formas alternativas de sociabilidade.

PALAVRAS-CHAVE: cartografias; arte ativista; Antropoceno; movimentos ambientais

[*] Hernán Lopez Piñeyro é doutorando em Filosofia na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires. E-mail: hernanlopezpineyro@gmail.com

ABSTRACT: This paper analyzes four cartographies carried out in collective mapping workshops proposed by Iconoclasistas, a group of Argentine artists whose practices can be understood as activist art. These maps address issues related to the Anthropocene, such as neoextractivism, consumption, waste and social movements. Starting from some ideas of Rancière, it is affirmed that these images constitute systems of sensible evidences that show the existence of a common and the divisions that cross them. Mapping, as a critical practice, accompanies, spreads struggles, builds links and creates alternative forms of sociability.

KEYWORDS: cartographies; activist art; Anthropocene; environmental movements

RESUMEN: En este artículo se analizan cuatro cartografías realizadas en talleres colectivos de mapeo propuestos por Iconoclasistas, un grupo de artistas argentino cuyas prácticas pueden ser entendidas como arte activista. Dichos mapas abordan cuestiones relativas al Antropoceno, tales como el neoextractivismo, el consumo, los residuos y los movimientos sociales. Partiendo de algunas ideas de Rancière, se afirma que estas imágenes constituyen sistemas de evidencias sensibles que muestran la existencia de un común y las divisiones que los atraviesan. El mapeo, en tanto que práctica crítica, acompaña, difunde las luchas, teje lazos y crea formas de sociabilidad alternativas.

PALABRAS CLAVE: cartografía; arte activista; Antropoceno; movimientos ambientalistas

Recebido: 01/11/2018; Aprovado: 12/12/2018

Como citar: PIÑEYRO, Hernán Lopez. Iconoclasistas: ações cartográficas no Antropoceno. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 87-106, jul./dez. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.87-106

Iconoclasistas: ações cartográficas no Antropoceno

Arte activista y el proceso de ambientalización de las luchas

Iconoclasistas, integrado por Julia Risler y Pablo Ares y surgido en el año 2006, transita los caminos del arte, el diseño y la investigación en ciencias sociales. En sus acciones, mayormente cartográficas, el grupo profana el lenguaje del mundo publicitario y del diseño gráfico para, según sus palabras, "producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación". (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 78) El dúo organiza también talleres creativos e investigaciones colectivas, que se iniciaron en el año 2008 y que se replican también de manera independiente del propio grupo.

Iconoclasistas, según entiendo, forma parte de una segunda generación de lo que suele denominarse *arte activista* desarrollado en la posdictadura argentina.[1] Al decir de Ana Longoni, los colectivos de arte activista "abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político". (LONGONI, 2009, p. 18) Para ello ponen en práctica nuevos modos de activismo social y cultural utilizando lenguajes, a veces renovados y a veces no tanto, a veces más "puros" y a veces más

"contaminados", de las artes visuales, las artes audiovisuales, la poesía, el periodismo alternativo y las humanidades. Es decir, estos grupos no se caracterizaron por utilizar un mismo tipo de formato, pues en sus prácticas pueden encontrarse desde cuadros de caballete hasta propuestas más experimentales como intervenciones urbanas o performances.

A su vez, muchos de estos artistas forman parte, en algunos casos, y dialogan, en otros, con organizaciones territoriales y de derechos humanos que surgieron o tomaron una nueva fuerza en el cambio de siglo. Pues, todos ellos se vieron "interpelados por [un] clima de reevaluación y transformación de la idea de lo político, y se propusieron articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos". (LONGONI, 2009, p. 21)

El espacio público callejero se constituye para estos grupos como un ágora, como un medio propicio para la discusión, en sentido amplio, entre sujetos políticos. Como señala Leonor Arfuch, la calle deviene un "escenario obligado de participación y experimentación", pues ésta es el "territorio por excelencia de la compleja aleación entre arte, compromiso y política". (ARFUCH, 2004, p. 114)

Encuentro de dos generaciones de arte activista, cada una de ellas está signada por problemáticas distintas. Hacia el cambio de siglo en Argentina y frente a un contexto político, social, económico e institucional complejo, surge la primera de estas que irrumpe en la escena pública por medio de acciones políticas y estéticas contra un Estado cada vez más ausente y, al mismo tiempo, más represor y violento. Estos grupos se encuentran atravesados por una doble coyuntura que no puede pensarse separadamente. La primera está vinculada al origen de la agrupación Hijos[2] y a la práctica de los escraches. Se trata de colectivos, entre los que se encuentra el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, que promueven acciones callejeras e intervenciones en el espacio público aportando "recursos que proporcionaron una identidad (visual y performática)" (LONGONI, 2009, p. 19) a las organizaciones de Derechos Humanos. La segunda coyuntura abarca desde diciembre de 2001 hasta mediados del 2003, momento en el que asume el presidente Néstor Kirchner.

En dicho contexto, los grupos de arte activista toman consignas relativas al desempleo, la represión, el neoliberalismo, entre otros.

¿Qué pasa a partir del 2003 con estos grupos recientemente emergidos? Longoni (2009, p. 23-24) plantea dos cuestiones para entender el devenir de estos colectivos. Por un lado, la implementación de políticas de derechos humanos por parte del Estado produjo fragmentaciones al interior de los movimientos sociales y artísticos convocados por esa temática. Por el otro, dada la trascendencia de la insurrección argentina y la particularidad y lo novedoso del arte activista allí surgido, curadores e intelectuales europeos comenzaron a darle visibilidad en el circuito artístico y académico internacional a estas prácticas artísticas y militantes alterando tanto sus condiciones de circulación, como las redes de relaciones políticas y afectivas que tejen. Esto generó tensiones al interior de los grupos y reconfiguraciones de estos. Andrea Giunta (2009), por su parte, señala que el 2004 es el momento de la "vuelta al atelier", es decir, una suerte de repliegue hacia el trabajo individual y de la reinstitucionalización del arte que tuvo lugar a partir de la inauguración de distintos museos en el país y el auge del turismo.

Sin embargo, por varios motivos, el 2003 no puede pensarse como el inicio del fin del arte activista. Éste no escapa de aquello que Maristella Svampa (2016, p. 201) plantea en términos más generales en torno a la crisis del 2001: lo que viene luego de ésta está articulado por tensiones, rupturas y ambigüedades. Si bien es cierto que mermaron las demandas en torno a aquello que movió a la primera generación de arte activista argentino (la memoria, la verdad y la justicia relativa a la última dictadura militar y la crisis económica, política y social), el Estado se ha adapta pasivamente a las demandas del mercado mundial y ha basado su desarrollo en la promoción del consumo sostenido por una matriz productiva de tipo extractivista o, mejor dicho, neoextrativista que ha comprometido la vida y los territorios. Al mismo tiempo, las luchas contra el patriarcado también se han profundizado dada la ausencia de políticas estatales que aborden estas cuestiones y a la madurez que han adquirido los movimientos feministas. Estos ejes han configurado nuevas prácticas de arte activista y nuevos grupos, entre ellos, abordando principalmente cuestiones ambientales, se encuentra Iconoclasistas.

Mapear el Antropoceno

Radiografía del corazón del modelo sojero. Otra pampa es posible (Fig. 1) es una cartografía realizada por Iconoclasistas entre los años 2008 y 2010 en espacios en los que participaron un amplio conjunto de movimientos sociales, asambleas socio-ambientales y organizaciones campesinas. También lo hicieron miembros de pueblos originarios, vecinos y ciudadanos en defensa de los bienes comunes, entre otros, aportando datos, relatando hechos, señalizando situaciones y también visibilizando las diversas formas de organización y resistencia[3]. Esta cartografía intenta poner en evidencia, en toda su complejidad, el modelo de los agronegocios y las consecuencias del monocultivo transgénico. La imagen está compuesta por un mapa físico de la región pampeana, una serie de íconos rojos, otra de íconos negros, un conjunto de carteles con textos, un pequeño mapa del monocultivo en el Mercosur en el que se recuadra el sector representado en la cartografía más grande, las referencias, el título del mapa y un texto en el que se explica sucintamente la problemática del extractivismo y los movimientos sociales de resistencia que surgen como respuesta.

Se señalan, con puntos de un color verde más claro que el de la superficie del mapa, los cultivos de soja dejando al descubierto la sobreexplotación de los bienes naturales en la región y la implantación de estos megaproyectos de manera vertical en los territorios sin consulta previa a las poblaciones. Unos pequeños íconos muestran también los puertos por los que esa materia prima es exportada a gran escala debido a una aceptación pasiva del Estado de una nueva división del trabajo internacional. Dicha exportación, según se consigna en un texto en el mapa, es asimismo un envío virtual de agua ya que la producción de granos requiere de grandes cantidades.

A su vez, los problemas sociales que son parte del extractivismo son ubicados en el territorio por medio de distintos íconos: uno que remite al desalojo de los campesinos por parapoliciales, otro a la expulsión de pequeños productores, otro a la explotación infantil y otro a la trata de personas. Los íconos rojos, en cambio, remiten a la resistencia: movimientos campesinos, Encuentros de la Unión de Asambleas Ciudadanas, la presencia del

Fig. 1 – Iconoclasistas, *Radiografía del corazón del modelo sojero. Otra Pampa es posible!!!*, 2008-2010. medidas y soportes variables

colectivo Paren de Fumigar, las movilizaciones y manifestaciones realizadas y agrupaciones de vecinos organizados contra el glifosato. Sobre el margen derecho se consignan también el nombre de las empresas extranjeras que comercializan semillas transgénicas y agroquímicos como Monsanto, Nidera, entre otras.

Podría seguirse enumerando, pues las referencias abundan. Sin embargo, resulta interesante subrayar la forma en la que en una misma imagen pueden conectarse las distintas aristas del problema y principalmente los diferentes modos de resistencia que en su mayoría son luchas locales que tienen lugar sobre todo en pequeñas y medianas localidades, muchas veces en territorios más aislados.

Esta imagen puede pensarse también en relación con otra que el dúo produjo en el año 2007, *Develando las tramas ocultas del consumo en tres postales* (Fig. 2). El extractivismo no puede ser explicado si no se piensa el modelo de consumo. Esta segunda cartografía es un mapa conceptual en el que por medio de flechas, textos e imágenes en blanco y negro se denuncia la vorágine de producción y consumo a la que, según se dice, somos sometidos. Allí se asocian ideas tales como consumo, precarización laboral, trabajo esclavo, medios de comunicación, centros comerciales, fuerzas represivas del Estado y privadas, brecha alimentaria, entre otras. La cartografía, una de las primeras que el grupo realizó, fue elaborada en base a datos de distintas consultoras, organizaciones de derechos humanos y ambientales y medios periodísticos.

En esta serie de imágenes también podría incluirse la cartografía *La República de los cirujas* (2013, Fig. 3). La misma es el producto de un trabajo colectivo realizado junto a trabajadores cirujas que desenvuelven sus tareas en el Complejo Ambiental Norte III, del Ceamse, en el partido bonaerense de General San Martín, en el que se arrojan diariamente 800 toneladas de residuos. El mapa pone en evidencia la geografía, la historia, los modos de trabajo, la recuperación de materiales desechados, los barrios aledaños al basural en el que viven aproximadamente cien mil personas. Basura, contaminación de la tierra y el agua, presencia y persecución policial, migración, formas de organización y resistencia, recuperación, quema, salud son las cuestiones que quedan descriptas y entrelazadas en la cartografía.

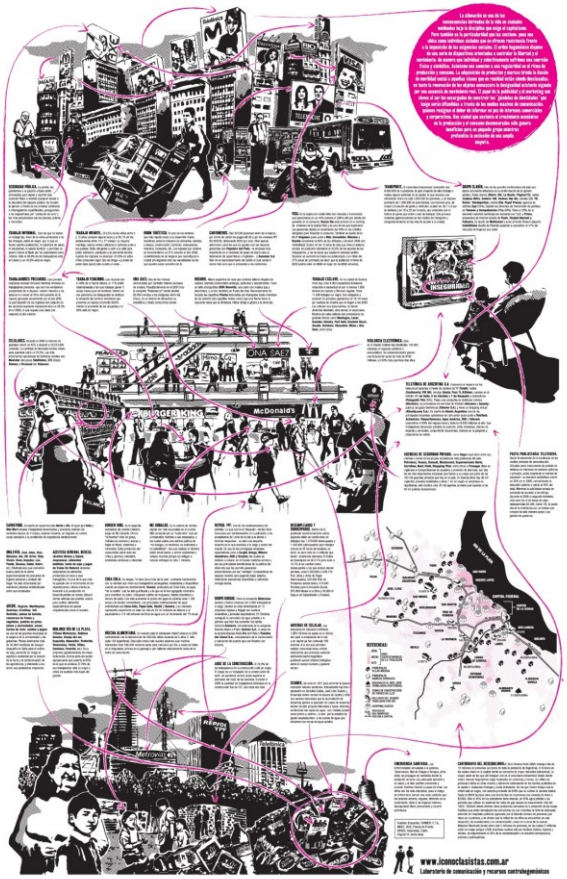


Fig. 2 - Iconoclasistas, *Develando las tramas ocultas del consumo en tres postales,* 2007. medidas y soportes variables

El territorio CEAMSE
El trabajo invisible
CAMPO DE MAYO
CEAMSE
RELLENO NORTE
"LA MONTAÑA"
Puerto Tarcan
Desechos industriales de Intarsamb
CONTAMINACIÓN NO RECONOCIDA
Pesticidas
Metales pesados
Materia fecal
Punta madre Cosme
Río Reconquista
Río Luján
RECUPARQUE
• 3 de mayo
• Lisoriaga
• El Progreso
de la Inmaigenaria
• Primer Tren Blanco
• Esperanza del Hoy
• Todos Recicletas
• Suelo y Progreso
"Laguna"
ENTRADA A LA MONTAÑA
(promedio)
• 11hs. 200 personas
Recupero y gente de paso.
• 17 hs. 1.000 personas
= 50 PERSONAS
Cooperativa Profesionales San Martín (Unidad Penal Nº 48, 49, 50)
Parque General San Martín
Centro Universitario UNSAM (CUISAM)
Liberados (Liberados por la Ley de S.U.V.)
Sociedad Rural Argentina
Cancha de Polo
Hipódromo de San Martín
Ancilco S.A.
Eripes para estar
Refineria clandestina
Centro Comunitario Diego Duarte
BARRIO COSTA ESPERANZA
BARRIO 8 DE MAYO
Fábrica de ropa interior Polaquito
Centro Comunitario 8 de Mayo
Centro Cultural America Mestre
BARRIO 9 DE JULIO
VILLA LANZONE
Punto de encuentro
AFE
Taller de Arte Recuperanta
Las Piletas
BARRIO INDEPENDENCIA
Cuyo
Centro de Mujeres
Bachillerato Popular La Esperanza
BARRIO LIBERTADOR
Carillas colectivas
Bibliotecas Popular La Carcova
BARRIO LA CARCOVA
Inmaculada Concepción
Estación José León Suárez
Ruta Provincial General Juan Manuel de Rosas
Ruta Provincial Nº 4
Ruta Provincial Nº 8
Ruta Provincial Nº 9
Ruta Provincial Nº 23
Ruta Provincial Nº 24
Ruta Provincial Nº 25
Ruta Provincial Nº 26
Ruta Provincial Nº 27
Ruta Provincial Nº 28
Ruta Provincial Nº 29
Ruta Provincial Nº 30
Ruta Provincial Nº 31
Ruta Provincial Nº 32
Ruta Provincial Nº

Quisiera agregar a la serie una última imagen que mapea la resistencia por parte de los movimientos sociales. Se trata de *América Latina Rebelde* (Fig. 4), un mapa realizado durante el "Taller de diálogo entre movimientos sociales" en la ciudad de Lima durante dos eventos organizados por el Programa Democracia y Transformación Social (PDTG) en mayo 2010. Ante las fuerzas que intentan controlar el territorio y los bienes comunes, ante la extracción a gran escala de minerales, petróleo y gas, ante el monocultivo, ante la contaminación a gran escala, ante la represión y la criminalización de la protesta, ante la discriminación racial, de género y homofóbica, han surgido, dice la misma cartografía, nuevos y renovados movimientos sociales. Hacer un mapa con todos ellos, ubicarlos en sus lugares de acción y señalar sus estrategias, es una forma de unir los átomos que componen una misma resistencia.

La serie de imágenes y de acciones cartográficas aquí presentada tiene cuatro ejes: el monocultivo, el consumo, los residuos y los movimientos sociales. Todas ellas son, entre otras, aristas fundamentales de lo que se conoce como Antropoceno, un concepto complejo que abre un amplio campo de discusiones. Según lo determina el informe redactado en el congreso de la Unión Internacional para la Investigación sobre el Cuaternario (INQUA) en el año 2011, el Holoceno ha terminado y el Antropoceno podría ser la nueva época geológica. Ésta última se ha iniciado alrededor del año 1800, cuando comenzaba la Revolución Industrial. (CRUTZEN; STOERMER, [s.d.]) Mientras que el Holoceno se caracteriza por ser un largo período de estabilidad, en el Antropoceno la naturaleza deja de ser lineal y sus dinámicas se tornan irreversibles. La humanidad deviene una fuerza geológica de alcance global. Si bien hay lecturas más tecnocráticas de esta nueva era geológica, el abordaje de Iconoclasistas se asemeja al del ecomarxismo sostenida por, entre otros, Jason Moore. (MOORE, 2014) Para este último, el Antropoceno está asociado al capitalismo, más exactamente, al proceso de expansión de las fronteras de mercancías. Se trata de la estrategia de "producción de excedentes ecológicos" basada en la apropiación de materias primas, alimentos, fuentes de energía, y también de trabajo "barato" (o esclavo). A su vez, este modo de producción trae consigo la expulsión de poblaciones, la violación de los derechos humanos y la destrucción de ecosistemas. En términos geopolíticos, el Antropoceno se basa en una división internacional del trabajo en la que el Sur, polo de extracción, se encuentra subordinado.

Fig. 4 – Iconoclasistas, *América Latina Rebelde,* 2010.
medidas y soportes variables

A partir del año 2000, Latinoamérica ha basado su desarrollo en un modelo insustentable, lo que ha generado diversos conflictos socioambientales. Por ello, los movimientos de resistencia han dado un giro ecoterritorial y han construido una nueva gramática política que busca nuevas salidas del modelo extractivo y de consumo. La serie de cartografías de Iconoclasistas presentada piensa el Antropoceno de una manera holística e integral que abarca los diferentes procesos: modelo de producción, consumo y distribución en el capitalismo contemporáneo en el Sur. Los talleres de mapeo permiten conectar los problemas y las luchas ecoterritoriales que suelen estar aisladas por encontrarse en zonas marginadas ya sean urbanas o rurales. Construir una trama de vínculos es, sin duda, una manera de fortalecer la resistencia.

El mapeo como complot

Todo mapa es un recorte o una partición de lo sensible que devela interpelaciones sobre un espacio. No es el resultado de un nexo causal capaz de legitimar lo que muestra, sino una construcción que reúne hechos y los presenta como un todo. Podríamos pensar estas imágenes a partir del concepto de Rancière de *partición de lo sensible*, entendido como el sistema de evidencias sensibles que muestra la existencia de un común y las divisiones que lo atraviesan. (RANCIÈRE, 2002, p. 15) Las cartografías del dúo Iconoclasistas poseen, además, una disposición de las acciones posibles que expresan un deseo realizándose: el de reconfigurar la partición de lo sensible a partir de postulados no ontológicos de igualdad y justicia.

Reflexionando sobre *Aquí viven genocidas*, una cartografía elaborada por el GAC (uno de los grupos que pertenece a la primera generación de arte activista a la que nos referimos en el inicio de este artículo) en el año 2001 y reelaborada en los años 2002, 2003, 2004 y 2006 donde aparecen señaladas las direcciones de los genocidas que han sido escrachados[4], sus autoras dicen:

> No hay mapas con puntos de partida fijos y lineales, sino que son recortes de una realidad sin una dirección preestablecida, guiados por una idea que los recorre a todos, que es la capacidad de movilizar, de cuestionar, de relacionar, de reconfigurar nuestras propias existencias. (GAC, p. 43)

En las cartografías de los Iconoclasistas los datos se enuncian bajo la forma de íconos, gráficos y textos. Lo desclasificado o lo invisibilizado se conecta con lo que aún está por venir, con lo que necesita una búsqueda inagotable de justicia. En *Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo*, Hal Foster señala que es esta conexión la que puede "resistir a la cultura mayor, a sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas, y su historia oficial". (FOSTER, 2001, p. 124) Intentando construir una respuesta ante aquel gran interrogante acerca de qué estrategia debe seguir el arte y la crítica, Foster recurre a la conjunción de dos conceptos, lo menor – de Gilles Deleuze y Félix Guattari – y revolución cultural – de Fredric Jameson –. La primera de estas nociones refiere a "un uso intensivo y a menudo vernáculo de un lenguaje o una forma que distorsiona sus funciones oficiales o institucionales". (FOSTER, 2001, p. 122) Por otro lado, el concepto de revolución cultural es entendido "como un modo de restaurar la complejidad conflictual de los modos de producción y los sistemas sígnicos, que se puede entresacar de la historia misma de la cultura mayor" (FOSTER, 2001, p. 123) y que también interroga sobre – cómo nuestro propio modo de dominación explota todos los modos de producción y sistemas sígnicos, viejos y nuevos, para sus propios propósitos. Desde el vértice mismo de la conjunción de estas dos nociones, el arte debe emprender una labor genealógica – dicho en términos nietzscheanos –, o debe abogar por la insurrección de los saberes subyugados – utilizando la expresión de Foucault –, para generar una interferencia o una resistencia. Quizá esta vía que propone Foster puede ayudarnos a reflexionar sobre el uso de cierto lenguaje publicitario y del diseño gráfico en los mapas del colectivo Iconoclasistas. Dicha apropiación puede pensarse, acudiendo a la expresión situacionista, en términos de tergiversación (*détournement*). Pues, en estas imágenes parece haber una utilización de manifestaciones culturales conocidas para transmitir nuevos mensajes que son ajenos a los soportes originales. En este sentido, Fleisner plantea que "la propuesta de Iconoclasistas consiste en restituir al uso común (y crítico), por un lado, los co-

nocimientos técnicos del diseño publicitario y de las estrategias comunicativas disponibles y, por el otro, el acervo de experiencia pasada acumulada en los diversos proyectos emprendidos a lo largo de los años". (FLEISNER, 2015)

Las cartografías de Iconoclasistas no son meros soportes comunicacionales que divulgan datos. Informar, dice Deleuze, es hacer circular una consigna y, por tanto, "la información es exactamente el sistema de control". (DELEUZE, 2007, p. 287) Las sociedades de control, a diferencia de las sociedades disciplinares definidas por Foucault, no requieren de espacios de encierro, sino más bien de información, de un sistema de consignas controladas. Las cartografías acá analizadas son vehículos de contra-información, o dicho de otro modo, de (contra-)información devenida acto de resistencia.

El mapeo, entendido como una práctica crítica y colectiva, acompaña, difunde las luchas y teje lazos entre movimientos sociales, activistas y militantes y crea formas de sociabilidad alternativas. De este modo, podrían pensarse los talleres colectivos propuestos por Iconoclasistas como parte de una práctica de justicia política, no entendida como un equilibrio entre los intereses de un grupo de átomos, sino como una polémica sobre lo común. La cuestión no es cuantitativa como lo es para el derecho o para la administración de justicia, que tiende únicamente a la celebración del juicio más allá de la justicia, sino más bien cualitativa. Lo que importa es el vínculo que se establece, la igualdad de cualquiera con cualquiera efectiviza la política al disputar la configuración del territorio.

Las cartografías habituales son más que representaciones, son interpretaciones, construcciones ideológicas, intentos de consenso que buscan borrar los litigios sobre los territorios. El mapeo como práctica crítica y colectiva implica un enfrentamiento sobre las maneras de ver y de organizar lo sensible, he allí su carácter inexorablemente político. No se trata de prácticas artísticas que formen parte de un orden superior, distinto y separado del mundo cotidiano. No representan un "mundo real" que está por fuera de ellas, pues no hay ni algo así como un "mundo real", ni un afuera del arte. Lo supuestamente real, aquello que asociado al sistema de dominación borra su carácter de supuesto, es lo que viene a fracturar y a socavar (con más o con menos éxito) estas acciones artísticas. En la

acción, lo artístico y lo político se transforman en cuestiones indiscernibles. Cada mapeo es una forma específica de militancia que se distancia de las herramientas clásicas de la política y del lenguaje corporativo que en momentos se apropia del arte.

La relación entre estos mapas y los territorios no puede pensarse en términos de representación-representado. La elaboración colectiva de estas imágenes es en sí misma una construcción de territorios posibles, de paisajes sensibles por venir. En *Por una refundación de las máquinas sociales*, Guattari señala que "las cartografías ecosóficas que habría que instituir tendrán de particular el hecho de que no asumirán únicamente dimensiones del presente, sino también las del futuro. […] arbitran el presente en nombre del porvenir". (GUATTARI, 2015, p. 389)

Si el mapeo diseña un nuevo territorio posible que surge como el producto de la colectivización de las capacidades, estas prácticas que entonces exceden la difusión de información y comunicación de una problemática social y ambiental son modos de complot. Piglia define el complot como "un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política". (PIGLIA, 2007) En este sentido, un complot implica también formas de sociabilización experimentales "que se infiltra[n] en las instituciones existentes y tiende[n] a destruirlas y a crear redes y formas alternativas". Más allá de su efectividad, en los talleres colectivos de mapeo tiene lugar una colectivización de las capacidades invertidas en escenas de disenso. No importa el producto, sino el proceso, es decir, no importa la cartografía terminada sino la acción colectiva de mapear porque, como señala Piglia, "la práctica de la vanguardia consiste en construir la mirada artística y no la obra artística". (PIGLIA, 2007) La tarea no reside en representar el Antropoceno, ni siquiera en criticarlo para crear conciencia de él e iluminar a los no iluminados, sino en "la postulación de una red y de una intriga y la construcción de otra realidad. […] En definitiva, la mera crítica es sustituida por el complot". (PIGLIA, 2007) La política del complot es una política sostenida sobre la cercanía de una derrota y en la edificación de redes de fuga y de repliegues.

A modo de cierre

Mapear crítica y conjuntamente es armar un complot, pues, en la capacidad de creación colectiva habitan propuestas de mundos regidos según leyes distintas a las reales, lo cual, a su vez, presupone una penetración previa en el ordenamiento profundo de la realidad circundante. Iconoclasistas pertenece a una segunda generación de arte activista argentino que construye estrategias de resistencia ecopolíticas contra un modelo de desarrollo insustentable. A partir de una profanación del lenguaje de la topografía, del arte, del diseño y de la publicidad, este colectivo elabora nuevas gramáticas políticas que no sólo hacen visibles de manera holística ejes fundamentales del Antropoceno, sino que tejen vínculos y modos de hacer que complotan (o intentan) contra el modelo extractivo y de consumo. Este complot es ni más ni menos que un punto de resistencia contra el poder oficial y todo lo que éste supone, sobre todo, un cierto régimen económico. En suma, los mapeos son actos de resistencia, modos de crear y transformar las formas de existencia individuales y colectivas, modos de figurar organizaciones afectivas fluidas. La suspensión del consenso sobre lo que puede ser visto en los espacios mapeados y el litigio sobre los territorios sólo puede darse bajo formas nuevas y no fundantes de sociabilidad, bajo prácticas afectivas alternativas que cuestionen cualquier jerarquización.

Referencias

ARFUCH, L. Arte memoria, experiencia: políticas de lo real. *Pensamiento de los confines*, n. 15, dez. 2004.

BATTISTINI, O.; ABAL MEDINA, P.; GORBÁN, D. Asambleas: cuando el barrio resignifica la política. In BATTISTINI, O. R. (Ed.). *La atmósfera incandescente: escritos políticos sobre la Argentina movilizada*. Ciudad de Buenos Aires: Asociación Trabajo y Sociedad, 2002.

CRUTZEN, P.; STOERMER, E. The Antropocene. *Global Change: International Geosphere-Biosphere Programme Newsletter*, v. 41, p. 17-18, [s.d.].

DELEUZE, G. ¿Qué es el acto de creación? In LAPOUJADE, D. (Ed.). *Dos regímenes de locos: textos y entrevistas (1975-1995)*. Trad. Jose Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 2007.

KOBYLECKA-PIWONSKA, E. Cuestionar el consenso: Ricardo Piglia reescribe el canon argentino. *Castilla. Estudios de Literatura*, v. 0, n. 4, 7 fev. 2013.

FLEISNER, P. Política de los restos. Modos de hacer comunidad en las prácticas artísticas colectivas argentinas. *El banquete de los dioses*, v. 3, n. 4, p. 49-69, 2015.

FOSTER, H. Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. In *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. 1. ed Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

GIUNTA, A. *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

GUATTARI, F. Por una refundación de las máquinas sociales. In NADAUD, S. (Ed.). *¿Qué es la ecosofía?* Trad. Pablo Ariel Ires. Buenos Aires: Cactus, 2015. p. 375-389.

ICONOCLASISTAS. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. [s.l: s.n.].

LONGONI, A. Arte y activismo. *Errata*, n. 0, dez. 2009.

MOORE, J. W. The Value of Everything? Work, Capital, and Historical Nature in the Capitalist World-Ecology. *Review (Fernand Braudel Center)*, v. 37, n. 3-4, p. 245-292, 2014.

PIGLIA, R. *Teoría del complot.* Ciudad de Buenos Aires: Mate, 2007.

RANCIÈRE, J. *La División de lo sensible: estética y política.* Salamanca: Consorcio Salamanca 2002, 2002.

SCHWARZBÖCK, S. *Los espantos: estética y postdictadura*. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2016.

SVAMPA, M. Revisitando la Argentina, 2001-2013 Del "que se vayan todos a la exacerbación de lo nacional-popular". In LEVEY, C.; OZAROW, D.; WYLDE, C. (Ed.). *De la crisis de 2001 al kirchnerismo: cambios y continuidades*. Ciudad de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2016. p. 199-222.

Notas

[1] El término posdictadura no puede entenderse de un modo ingenuo. Schwarzböck señala que "la postdictadura es lo que queda de la dictadura, de 1984 hasta hoy, después de su victoria disfrazada de derrota". (SCHWARZBÖCK, 2016, p. 23) Lo que la dictadura depara con su triunfo económico sólo se hace explícito a partir de la década del '90. La postdictadura no es la antítesis de la dictadura. Si bien en esta última no hay comicios y predomina el establecimiento del miedo – que, vale decir, no empezó en 1976 ni concluyó en 1983 – y en la primera rige una democracia circunscripta a sus variantes más instrumentales, pueden señalarse ciertas notas comunes entre ambos períodos. Las políticas económicas de transferencia concentradora desde las bases a la cúspide, el proceso de fragmentación social, la disolución del vínculo colectivo, la privatización del conflicto social y la desarticulación de la capacidad de resistencia de los sectores populares, son – siguiendo a Battistini, Abal Medina y Gorbán (2002, p. 123) – estrategias compartidas por ambos regímenes.

[2] La agrupación Hijos (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), que comienza a organizarse a fines de 1994, reúne justamente a hijas e hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar, todas ellas y todos ellos ingresaban a la vida adulta (y a la intervención política) en momentos de consolidación de la impunidad obtenida gracias a las mal llamadas Leyes del Perdón (Ley de Obediencia Debida y Ley de Punto Final) y el otorgamiento de indultos a los militares responsables del genocidio contra opositores políticos que tuvo lugar durante la dictadura..

[3] El mapa es el producto de una elaboración colectiva que tuvo lugar a partir del contacto con estudiantes universitarios, grupos culturales y de comunicación. Luego fueron profundizados y ampliados en los encuentros 10º y 11º de la Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC) en Jujuy y Córdoba, y en cuatro encuentros organizados por el colectivo de pedagogía popular Pañuelos en Rebeldía en Bariloche, Tucumán, El Dorado (Misiones) y en Ciudad del Este (Paraguay).

[4] *Aquí viven genocidas* es sin duda un claro antecedente de la práctica del mapeo colectivo. De hecho, Pablo Ares ha formado parte también del GAC y ha participado en la elaboración de esta cartografía.

Elogio ao improviso

Praise to Improvisation

Elogio a la improvisación

Yan Braz *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.107-120

RESUMO: Este artigo surge da vontade de improvisar e dar relevo ao encadeamento de sentidos admitidos pelos conceitos de improviso e criatividade em diferentes contextos de uso, priorizando suas intersecções com as artes visuais. Improviso e criatividade, dois conceitos geralmente associados um ao outro, são, assim, pontos de partida para uma reflexão sobre o próprio fazer artístico e suas implicações no mundo contemporâneo. Em certo aspecto, este é um texto em andamento – o que não quer dizer incompleto –, uma vez que o improviso, através do desvio, gera outros caminhos possíveis.

PALAVRAS-CHAVE: improviso; processo; criatividade

* Yan Braz de Souza Lima é mestrando em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: yanbsl@gmail.com

ABSTRACT: The motivation behind this article is the wish to improvise and give relevance to the chain of meanings admitted by the concepts of improvisation and creativity in different contexts of use, especially where it intersects the visual arts. Improvisation and creativity are two concepts usually connected and, therefore, the starting point for contemplating the act of making art and its implications in today's world. In certain aspects, this is a text in the making – although not incomplete – as improvisation, through deviation, opens up different possible paths.

KEYWORDS: improvisation; process; creativity

RESUMEN: Este artículo surge de la voluntad de improvisar y poner en relieve encadenamientos de sentidos admitidos por los conceptos de improvisación y creatividad en distintos contextos de uso, priorizando sus intersecciones con las artes visuales. Improvisación y creatividad, conceptos generalmente asociados el uno al otro, son puntos de partida para reflexionar sobre el propio hacer artístico y sus implicaciones en el mundo contemporáneo. En cierto sentido, este es un texto en construcción - lo que no quiere decir incompleto - una vez que la improvisación, a través del desvio, genera otros caminos posibles.

PALABRAS CLAVE: improvisación; proceso; creatividad

Recebido: 31/10/2018; Aprovado: 15/12/2018

Como citar: BRAZ, Yan. Elogio à improvisação. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 107-120, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.107-120

Elogio ao improviso

Não há conceito simples.
-- Deleuze & Guattari

As urgências parecem ter velocidade própria. O que torna um acontecimento urgente? Como se compõe a urgência ao nosso redor? De que forma uma ideia se transforma em algo inadiável a ponto de romper as barreiras entre o pensamento e a ação? A necessidade de responder a uma provocação certamente é uma delas, e daqui, destas linhas que se avolumam em um texto de tramas de significados algo se costura e procura caminhar. Como escrever um texto que caminha? Deligny (2018, p. 147-150), ao observar o garoto autista Janmari desenhar em uma folha de papel, se atenta para a forma de lidar com o lápis e a folha em branco um tanto recorrente encontrada em outras crianças que vivem a

mesma condição. Trata-se de um jeito em comum de usar o lápis, constituído por gestos circulares repetitivos, que por sua vez geram linhas circulares denominadas por ele de anel. Esta observação o leva a refletir sobre a natureza da linha e a da linguagem, idênticas segundo sua conclusão. O embaraço da linguagem que os caracteriza como autistas e os impede de manter uma comunicação constante mediada por palavras é repetido, observa o autor, quando os meninos são colocados para desenhar. A estabilidade da atividade é perturbada, contudo, assim que o ato é interrompido bruscamente pelo educador que os priva de seus lápis em determinado momento. Uns dão de ombros e cedem à falta, enquanto outros, mais obstinados, continuam o desenho esfregando as mãos na farinha do grafite, borrando a definição conquistada com a ponta do lápis, transformando-a em uma mancha. Há um embaraço em curso, afirma Deligny. Cúmplices na borda, o educador e o aluno dividem linhas de errância nas quais o traçado distingue-se do traçar. Deste modo, o traçado está para o percurso/trajeto assim como o traçar está para o gesto. Caminho do corpo, índice de um embaralhamento que não é representação, o percurso se constrói no que soa como uma falta absoluta de objetividade, onde o traçado aqui, finalidade sem fim, encontra na mão o gesto que dá contorno ao indivíduo. Com tempo e o olho atento, Deligny repara que, não raras as vezes, é possível sugerir a autoria de um traçado, ou de uma linha de errância, a partir de um traçar conhecido. Rastro-errante, improvisado, que torna-se caminho.

Se improvisar, segundo Tim Ingold (2015, p. 309), é "seguir os caminhos do mundo à medida que se abrem, ao invés de recuperar a cadeia de conexões, desde um ponto-final para um ponto de partida, em uma rota já percorrida", a linguagem poderia ser considerada uma espécie de canoa com um furo irremediável, eterno, fadada a encher-se de água vez ou outra, demandando manutenção constante de seu navegador para não afundar diante do desconhecido. Seria o artista um derivador, por excelência? Existiria certa obstinação ao improviso que o caracterizaria? Qual a relação entre improviso e criatividade? O crítico Frederico Morais ao refletir sobre suas intenções com os Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio, em 1971, afirma a criatividade como um dos conceitos básicos de sua proposta. Para ele, esta noção "está ligada à recuperação que o

homem faz de si mesmo no sentido de alcançar a plenitude de seu ser". (GOGAN; MORAIS, 2017, p. 241) É dele a frase de que nem todo artista é criativo e que nem toda pessoa criativa é artista. No entanto, Morais argumenta que a criatividade é inata ao ser humano e, uma vez educado e inserido no meio social de maneira repressiva, o mesmo perderia sua capacidade criativa, ou ao menos a teria diminuída, com danos colaterais para toda a sociedade. Criatividade e improviso são palavras que possuem laços estreitos, menos de significado do que de relações em potencial. Abre-se o dicionário e lê-se que a primeira diz respeito à capacidade de criar, de inventar, de ter ideias originais. A segunda, improviso, usada como adjetivo, nos conecta a algo repentino, súbito. Já como verbo, a ação de improvisar é um tanto quanto ambígua. Pode ser boa ou ruim, dependendo das circunstâncias em que se dá. Fingir, mentir e "dizer ou fazer de repente, sem premeditação ou sem os elementos precisos" são os equivalentes encontrados no dicionário. O fruto dessa relação entre a criatividade e o ato de improvisar, sob este ponto de vista, é sempre mentiroso. Afinal de contas, mentir não é criar? Criar não é mentir para as coisas que existem à medida que o que está ali jamais esteve em outro lugar? A criação é menos um objeto acabado do que um momento, um pujante emaranhado de linhas de forças. A "verdade" existe no trabalho, ou melhor, na intensidade da trama que ele é capaz de tecer entre si e seu entorno, e dela se nutrir. É por isso que um médico altamente treinado e que se encontra em situações limite em uma mesa operatória, por exemplo, também pode, e deve improvisar, para tanto criando soluções novas. É nesse sentido que Morais afirma que nem toda pessoa criativa é artista. Um artista pode ser um burocrata da arte, fluir rente aos cânones e arriscar pouco, ou quase nunca, mantendo seu trabalho sob rédeas curtas. Por outro lado, o artista que se debate com sua prática diária investe na criação de seus problemas para continuar avançando em sua pesquisa, evitando zonas de conforto que possam anestesiar o trabalho e impedir o fluxo regular de curiosidade. O artista deve manter o frescor, bem como qualquer profissional realmente envolvido em sua atividade, como diria Tunga (em entrevista de Antônio Ricardo para o programa Papo Reto). Um artista é um criador de caso. Está sempre à procura de um problema melhor, não tem mais o que fazer.

Pensador incessante sobre a sua própria prática, Hélio Oiticica tem em sua taxomania um dos aspectos mais fascinantes de sua obra. Filho de José Oiticica Filho, fotógrafo e entomologista reconhecido, Hélio ainda jovem acompanhava o pai em seu local de trabalho, o Museu Nacional, onde ajudava na catalogação dos insetos do acervo, função que exercia com dedicação. Dessas experiências rotineiras incorporou o hábito da classificação e desenvolveu uma compulsão organizadora ao longo de sua vida que se desdobrou em potentes iniciativas criativas. (BONISSON, 2014, p. 87-104) Oiticica organizava seu pensamento através de listas dos mais variados conteúdos. Hoje, se seu legado pode ser acessado e compartilhado facilmente muito se deve a essa característica persistente do artista de catalogar e reunir um vasto arquivo pessoal em torno de sua produção. HO demonstrou afinco em habitar um estado contínuo de invenção, obsessivamente registrado e listado a cada descoberta. Nomear é uma maneira de gerar conhecimento utilizando, para tanto, a observação em relação ao que difere, ao singular. Assim, para improvisar ou criar novas associações entre elementos distintos, é necessário ter um conhecimento prévio das singularidades em questão. Este conhecimento, adquirido por meio de experiências anteriores, dá base para comparações que vão influenciar nossa percepção do mundo e das coisas que nos rodeiam, dentre elas, a obra de arte. Cito o trabalho do artista colombiano Gabriel Mejía Abad *Sobre o Amor* como um bom exemplo dessa síntese plástica (BASBAUM; COIMBRA, 2013, p. 29) que seria a obra de arte, constituída "como singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto". Nele, Mejía se apropria do discurso "Sobre o Estado" que Lênin proferiu na Universidade Sverdlov, em 1919, e troca a palavra Estado por Amor todas as vezes que ela é usada pelo dirigente soviético em seu pronunciamento. De execução simples, o trabalho se realiza trazendo à tona e deslocando as tensões da instância idealmente impessoal do poder público, objetivo, atravessado por interesses comuns, para a esfera íntima e subjetiva que é o amor. Todavia, a potência de um trabalho de arte estaria condicionada a sua capacidade de mobilizar múltiplos devires no decorrer de sua existência.

Enquanto os trabalhos são ressignificados com base nas mudanças dos contextos e dos estatutos hegemônicos da arte a que estão sujeitos com o passar do tempo, assim a pa-

lavra criatividade também assume outros contornos. O que significa falar hoje em criatividade? Para a crítica Claire Bishop, em entrevista a Dušan Barok, vivemos em um momento histórico no qual noções como criatividade, autenticidade e participação, para citar algumas mencionadas, migraram para outros setores da sociedade, deixando de ser um atributo específico antes relacionado ao campo das artes visuais. Isso acontece, Bishop diz, porque as demandas em torno de 1968, tais como maior participação da sociedade nas decisões políticas, outros modos de viver e a oferta de trabalhos nos quais a realização pessoal fosse compatível com a realização profissional, se consumaram nas sociedades pós-industriais de forma a facilitar, e não se opor, à marcha do capitalismo global. Dessa maneira, ela argumenta, a ascensão da "indústria criativa" (música, moda, mídias etc.) frente à indústria tradicional, permitiu a expansão do neoliberalismo. Se antes o projeto de estímulo à criatividade e ao improviso, exemplificado nos Domingos de Frederico Morais, desejava emancipar o sujeito potencialmente criativo das convenções sociais de um meio repressivo que o impediam de se desenvolver livremente, hoje, alega a crítica, a demanda por criatividade constante representada pela "indústria criativa" parte de outras intenções. Uma delas é acelerar o processo de neoliberalização da sociedade – Bishop continua citando Angela McRobbie – apostando na produção de profissionais criativos socialmente diversos, não apenas para o campo da arte e da cultura, capazes de gerar soluções lucrativas para seus negócios. A afirmação de que "todo mundo é criativo" reciclada pela "indústria criativa" soa positiva, altruísta, mas esconde uma retórica perversa para se distanciar das conquistas do Estado de bem-estar social usando o sujeito autossuficiente como seu porta-voz, colaborando para a precarização das relações de trabalho em um cenário global de desigualdade galopante na distribuição de renda. (OXFAM, 2018)

O Brasil é um país periférico no grande circuito mundial institucionalizado da arte – entenda-se por grande circuito mundial institucionalizado da arte as instituições públicas e privadas dedicadas à educação, formação de público e circulação da arte, assim como colecionadores, *marchands*, galeristas e *last but not least*... artistas – apesar do relativo interesse que artistas brasileiros têm despertado no exterior na última década (Artur Barrio

em exposição individual no MNCA Reina Sofia em 2018, Cildo Meireles na Tate Modern em 2008-2009, Tarsila do Amaral e sua produção dos anos 1920 no MoMA em 2018 e as retrospectivas de Lygia Clark no MoMA, em 2014, e de Hélio Oiticica no Whitney Museum em 2017 etc.) e da presença em solo nacional de feiras do ramo e mostras tradicionais do calendário internacional como a SP-Arte e a Bienal de São Paulo. Além de concentrar a maioria das oportunidades do meio no eixo Rio-São Paulo, salvo tímidas exceções, o país ainda vê engatinhar suas (poucas e irregulares) políticas públicas de incentivo à produção artística, especialmente quando restringimos o recorte à arte contemporânea. (FUNARTE, 2018) Sem embargo, é muito difícil quantificar esse investimento, ou sua falta, em termos qualitativos por causa da alta carga de subjetividade envolvida neste tipo de juízo. O mercado de arte, de maneira geral, pressionado pela enorme circulação de capital transnacional desde os anos 1990 (SENNETT, 2012), alcançou níveis inéditos de profissionalização. Existem programas de residências, formação, galerias e museus espalhados pelo mundo todo, dedicados às mais variadas vertentes artísticas e aos mais variados públicos. Falar em fronteiras nacionais pode soar sem sentido nesse contexto altamente volátil no qual trabalhos e artistas inseridos neste circuito profissional transitam com facilidade. A 27ª Bienal de São Paulo, curada por Lisette Lagnado em 2006, foi um marco na história da mostra por extinguir os pavilhões de representações nacionais, sustentando a arte como linguagem transnacional. Cildo Meireles e Hélio Oiticica compartilharam posição semelhante em relação à questão da representação (não somente nacional) na lendária exposição *Information* em 1970, no MoMA, curada por Kinaston McShine. Vale mencionar, de mais a mais, a atmosfera de censura e repressão ao pensamento crítico em voga no Brasil naquele momento. Sem que um tivesse conhecimento prévio dos argumentos do outro, até onde se sabe, manifestaram afinidades a respeito do tema em suas páginas individuais do catálogo. Cildo declara que sua participação na mostra não pretende defender um país ou uma carreira (McSHINE, 1970, p. 85). Oiticica, ademais anunciar não representar seu país de origem, assume em última instância não representar nada, e desenvolve (McSHINE, 1970, p. 103):

> [...] eu realmente não quero fazer fórmulas: isso & aquilo; aja; é importante que as ideias de ambiente, participação, experiências sensoriais, etc., não sejam limitadas às soluções objetais: elas devem propor o desenvolvimento de atos de vida e não mais uma representação (a ideia de "arte"): novas formas de comunicação; proposições para um novo comportamento não condicionado." (Tradução do autor)

Acima, no texto, HO deixa evidente seu foco em uma ação transformadora, ou no desenvolvimento de atos de vida como escreve, em vez de experiências mediadas e limitadas pela representação condicionante. Desse encontro da arte com a vida, sem as mediações tradicionais da matéria que representa, surgiriam novos comportamentos não condicionados, novas formas de comunicação.

A relação entre arte e vida, embrionária nas obras ambientais de Hélio Oiticica e atualmente em um nível de discussão bem elaborado (BASBAUM, 2017), está disseminada e acomodada na arte contemporânea. Teria sido ela absorvida pelo sistema neoliberal da mesma maneira como as demandas encarnadas em Maio de 1968 (maior liberdade individual, maior participação nas escolhas da vida social etc.) foram absorvidas pela sociedade pós-industrial, conforme aponta Claire Bishop? Parece que sim. O que é certo, porém, é que a proximidade da arte com a vida tornou o artista, e consequentemente a arte, menos refém da noção de criatividade de outrora (como vimos, emigrada e privilegiada em outras áreas da vida social), trazendo-os para perto de outros campos do saber até então com ligeiras aproximações, como a antropologia e a filosofia, e os embaralhou, experimentando e concebendo novos conceitos a fim de criar laços, redes e formas de conhecimento do sensível que se configuram como e no contemporâneo. Toda essa fluidez da vida contemporânea, intensificada pela presença crescente das mídias eletrônicas, provocou a reboque uma crise de representação do sujeito. O que tem se visto é um sujeito fragmentado que vive múltiplas temporalidades paralelas, desmembrando-se em múltiplos papeis e expectativas adjacentes. Isto posto, não é de surpreender que os limites estéticos entre engajamento social e produção artística estejam na ordem do dia. Cada vez mais questionados, seus limites são disputados por teorias que visam dar conta dessa multiplicidade corrente. Também não é surpresa o interesse de museus e galerias por artistas oriundos de minorias que historicamente tiveram pouca ou nenhuma repre-

sentatividade em suas coleções. Aquela visão unívoca do artista branco, homem, heterossexual e do norte economicamente desenvolvido sofreu um revés irreversível com o advento da contemporaneidade. É sintomático que isso tenha acontecido em um contexto de grande revolução tecnológica e de expansão global do capital. Não obstante, uma maneira de vivenciar o real também está em crise (FOSTER, 2014), levando consigo toda uma lógica estabelecida que já não apresenta respostas convincentes aos problemas oriundos do excesso de informação circulante, as *fake news* entre elas, e da superexposição a qual estamos sujeitos nas mídias sociais e no mundo virtual em geral. A impressão que se tem é de que tudo está real demais. Deixar de levar em consideração essas novas relações que influenciam a experiência individual de tempo e espaço na sociedade é deixar de lado algumas das questões mais urgentes de nossa era. A arte não está desconectada de seu tempo, por mais difuso que ele possa parecer. Se determinados campos valorizam a previsibilidade de modelos baseados em leis científicas, no campo artístico, devido às subjetividades mobilizadas, são razoáveis muitas respostas para uma única pergunta. Caso estejamos de acordo com o escritor Carlo Emilio Gadda que vê o mundo como "um sistema de sistemas" em que cada sistema particular condiciona os demais e é condicionado por eles (CALVINO, 2005, p. 121), não podemos deixar de notar a forma desviante pela qual a arte contemporânea opera sobre sistemas ditos hegemônicos. Criar sistemas visuais, por mais subjetivos que pareçam à primeira vista, é um meio de trabalhar a visualidade de determinados pensamentos e estabelecer relações inéditas entre outros sistemas existentes. Muitos desses sistemas surgem de ações improvisadas, aparentemente sem controle. Digo aparentemente sem controle porque essas são operações que realizamos com um alto grau de envolvimento do corpo. A improvisação musical, desde a improvisação idiomática até a não idiomática (BAILEY, 1993), também está repleta de exemplos nesse sentido; mas tomemos outro como referência, um que é experimentado por quase todos os seres humanos pelo menos em algum momento da vida: andar. (INGOLD, 2015) Por mais monótona e repetitiva que uma caminhada pareça, ao fazê-lo estamos estimulando o corpo todo a processar compensações constantes a cada passo dado conforme o entorno, que não é fixo, é apreendido. É necessário adequar as pisadas em relação à instabilidade do piso, aumentar ou diminuir a velocidade da passada para evitar

choques com outros pedestres ou atravessar a rua no momento certo para não ser atropelado, contornar obstáculos etc. São muitas as variáveis envolvidas em uma simples ida à padaria, sendo que muitas delas sequer são controladas por nós.

A meu ver existe uma relação profunda entre a prática artística e a caminhada, sobretudo quando se colocam em evidência as relações constantes e improvisadas com os espaços que lhes servem de substrato, a saber, o meio social e a rua. Há uma qualidade de trânsito que os permeia. Aqui importa menos onde se chega e mais o estar indo. É claro que já não estamos falando apenas de uma caminhada física, mas de um movimento mais amplo que coloca o pensamento em marcha. Por fim, improviso, mais do que criatividade, é ainda um termo oportuno à discussão contemporânea no campo das artes. Termo este que, assim como a palavra "arte", teve seu núcleo de significado atualizado ao longo da expansão neoliberal que presenciamos nos últimos 20 anos. Se antes a noção de improviso suscitava no imaginário coletivo uma formalização mal elaborada, pouco trabalhada ou refinada tecnicamente, atualmente o improviso é bem recebido pelas teorias críticas da arte e até estimulado na medida em que o processo adquiriu *status* de obra de arte, alçado, dessa maneira, ao mesmo patamar que o objeto de arte acabado. O improviso, no entanto, está carregado de um tipo de conhecimento sensível específico. Um tipo de conhecimento, por sinal, longe de ser superficial já que demanda um alto grau de comprometimento do corpo com o ambiente e a atividade em andamento. O labor diário, assim, canalizaria essas linhas de força dispersas em benefício de um objetivo em comum. Uma vez concentradas em grande quantidade, as linhas de força transbordariam e dariam origem a caminhos desviantes. Algumas pessoas chamariam esse momento de "domínio", isto é, quando alguém dá a impressão de dominar o que faz ou fala – seus atos ou palavras parecem imprescindíveis, ajustados, e se realizam no tempo adequado (*kairós*). O espaço para o improviso se manifesta através desse "domínio" de informações acumuladas, interconectadas e constantemente recontextualizadas e reconfiguradas no plano dos acontecimentos. Como tal, por mais repetitivo que um ato, pensamento ou palavra possam parecer de imediato, um olhar mais demorado tenderá a se deixar contaminar com as gradações que o compõem. Lembro, na intenção de interromper a reflexão

deixando-a em aberto para futuras considerações, da terceira estrofe do poema de título sugestivo *Uma didática da invenção* de Manoel de Barros (2013, p. 276). Nele, o poeta maior das formigas acrobatas nos dá pistas acerca de sua aproximação com o mundo e seu método de trabalho (des)interessado. Leiamos três vezes seguidas seus versos em voz alta: "Repetir repetir - até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo.".

Referências

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: LeYa, 2013.

BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Cambridge: Da Capo Press, 1993.

BASBAUM, Ricardo. Artes/vidas. *Poiésis*, Niterói, v. 18, n. 29, p. 235-246, 2017. Disponível em http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/1981. Acesso em 14/08/18.

BASBAUM, Ricardo; COIMBRA, Eduardo. Tornando visível a arte contemporânea. In *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p. 25-30.

BISHOP, Claire. *Entrevista concedida a Dušan Barok*. Praga, 29 de julho de 2009. Disponível em http://www.academia.edu/771895/On_participatory_art_Interview_with_ Claire_Bishop. Acesso em 14/08/18.

BONISSON, Marcos. Taxonomia como procedimento. *Poiésis*, Niterói, v. 15, n. 23, 2014, p. 87-104.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELIGNY, Fernand. A arte, as bordas... e o fora. In *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 edições, p.147-150, 2018.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FUNARTE. *Acesso à informação: despesas*. Disponível em http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/despesas/. Acesso em 14/08/18.

GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

McSHINE, Kinaston (Org.). *Information*. Nova York: MoMA, 1970. Disponível em https://monoskop.org/Information_(1970_exhibition). Acesso em 14/08/18.

OXFAM. Richest*. 1 Percent Bagged 82 Percent of Wealth Created Last Year – Poorest Half of Humanity Got Nothing*. OXFAM International, 2018. Disponível em https://www.oxfam.org/en/pressroom/pressreleases/2018-01-22/richest-1-percent-bagged-82-percent-wealth-created-last-year. Acesso em 14/08/18.

SENNET, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TUNGA. *Entrevista concedida a Antônio Ricardo para o programa Woohoo*. Rio de Janeiro. Disponível em https://youtu.be/haH91xAe1Yw. Acesso em 14/08/2018.

Dramaturgia *no* corpo

In-bodied Dramaturgy

Dramaturgie *en*-corps

Paola Secchin Braga *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.121-134

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo propor uma nova forma de dramaturgia para a dança, a dramaturgia no corpo. A partir dos conceitos de corporeidade (Michel Bernard) e estados do corpo (Philippe Guisgand), a autora propõe um novo caminho para a compreensão do corpo enquanto criador de ficções em dança. A corporeidade dançante é vista como o lugar onde o conhecimento é processado e ela se torna o *locus* da produção de sentido. A introdução do espectador nesta equação se torna primordial, pois o sentido do gesto dançado somente é concretizado no momento em que há interação entre *performer* e espectador.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia da dança; corpo; corporeidade; criação de ficção; produção de sentido

* Paola Secchin Braga é doutora em dança pela Universidade Paris 8, onde desenvolveu uma pesquisa sobre a representação dos corpos em trabalhos biográficos em dança. Atualmente, é Conselheira da programação pedagógica no CN D - Centre National de la Danse, na França. E-mail: paolasecchinbraga@gmail.com

ABSTRACT: This article's intention is to propose a new type of dance dramaturgy: the in-bodied dramaturgy. Using the concepts of corporeity (Michel Bernard) and of the states of the body (Philippe Guisgand), the author proposes a new path for the comprehension of the body as a creator of fiction in dance. The dancing corporeity is seen as the place where knowledge is processed and it becomes the *locus* of the production of sense (meaning). The introduction of the spectator in this equation becomes essential, once the danced gesture is materialized only at the moment of interaction between performer and spectator.

KEYWORDS: dance dramaturgy; body; corporeity; creation of fiction; production of sense

RÉSUMÉ: L'enjeu de cet article est de proposer une nouvelle forme de dramaturgie de la danse, la dramaturgie en-corps. Partant des concepts de corporéité (Michel Bernard) et d'états de corps (Philippe Guisgand), l'auteur propose une nouvelle forme de compréhension du corps en tant que créateur de fictions en danse. La corporéité dansante est vue comme le lieu où les savoirs sont traités et elle devient le lieu de production de sens. L'introduction du spectateur dans cette équation devient essentielle, car le sens du geste dansé ne se donne qu'au moment où il y a interaction entre performeur et public.

MOTS-CLÉS: dramaturgie de la danse; corps; corporéité; création de fiction; création de sens

Recebido: 31/10/2018; Aprovado: 8/12/2018

Como citar: BRAGA, Paola Secchin. Dramaturgia *no* corpo. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 121-134, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.121-134

Dramaturgia *no* corpo

A partir do fim da década de 1980, intensificou-se a discussão a respeito do que seria uma dramaturgia da dança e de qual seria a função de um dramaturgo de dança. Questões como quais as razões da grande demanda por dramaturgos junto às companhias de dança a partir do advento da dança contemporânea; ou ainda, qual seria objeto de estudo do dramaturgo de dança que ocupava, então, as mentes e engordava a produção literária. Não nos deteremos aqui nessas discussões[1], pois muito já foi dito relacionando à figura do dramaturgo com o trabalho coreográfico em si, com a dinâmica de produção do espetáculo e com os corpos que povoam esse trabalho. Nos concentraremos nestes últimos, os corpos dos dançarinos, que nos interessam particularmente neste artigo.

De maneira geral, concorda-se que a chamada dramaturgia da dança engloba uma série de ações por parte do dramaturgo que orbitam em torno da produção de sentido na obra. Esse sentido poderia ser encontrado em duas condições: seja através da linha mais tradicional de trabalho dramatúrgico da escola alemã, na qual o dramaturgo ajuda o *metteur en scène*, antes do início dos ensaios, a encontrar o sentido, o conceito, que norteará a construção da obra; seja quando o sentido é encontrado através e ao longo do processo de construção da obra. Esta última filosofia de trabalho é, segundo a dramaturga e escritora Marianne van Kerkhoven[2], a que melhor se aplicaria em uma prática ligada à dança:

> [...] escolhemos trabalhar com matérias de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o "material humano" (os atores/os dançarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos *performers*, mais do que suas habilidades técnicas, é considerada como o fundamento da criação. O *metteur en scène* ou o coreógrafo inicia o trabalho com estes materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no fim desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida desde o início. (KERKHOVEN, 1997, p. 32 [tradução nossa])

Guardemos em mente que o que interessa particularmente a uma dramaturgia da dança, segundo a autora, é o chamado "material humano", o *performer*.

Guy Cools, por sua vez, em seu artigo *De la dramaturgie du corps en danse* (Cools, 2005), indica que o dramaturgo teria por função, ao longo do processo de trabalho, estimular a intuição criativa, muitas vezes inconsciente, dos corpos dos dançarinos. Além disto, seria sua função também ajudar o coreógrafo a estruturar essa intuição dos corpos de acordo com sua lógica própria. Diz ele, ainda, que a dramaturgia atual é vista de uma maneira geral como uma ajuda dada ao artista para que ele possa encontrar sua própria "língua" e possa articulá-la da melhor maneira possível. Ele considera que "a dança se traduz com o corpo e na direção dele. Nisto, ela tem o poder de 'incorporar' literalmente o conhecimento e os conceitos de outras disciplinas artísticas e de outros campos de interesse humano." (COOLS, 2005, p. 91 [tradução nossa])

Se concordarmos com Kerkhoven quando ela diz que o principal no trabalho dramatúrgico é o material humano, caminhamos para uma dramaturgia que giraria em torno de um ponto central, o *performer*. Consequentemente, o que é específico do *performer*, o que ele tem de único nos interessa – sua personalidade, como diz a autora, suas experiências e seu corpo. E se, por outro lado, pensarmos com Cools no objetivo do trabalho dramatúrgico em dança como sendo estimular a intuição criativa dos corpos dos dançarinos, poderíamos dizer que a dramaturgia em dança teria por objeto de trabalho os corpos dos *performers* e estaria concentrada no estímulo à sua intuição criativa.

A dramaturgia da dança parece, então, se configurar como orientada e objetivada para o corpo e para o trabalho deste corpo.

E que corpo é esse? De que corpo estamos falando? Como ele funciona? Como se processa a "estimulação da intuição dos corpos"? O que vem a ser a intuição dos corpos? Tais perguntas vão nos orientar ao longo deste artigo e nos guiarão no estabelecimento de um novo olhar, de uma proposta distinta de dramaturgia da corporeidade dançante.

Iniciamos, então, esta empreitada definindo nosso ponto de partida: o corpo. Consideramos o corpo enquanto *corporeidade*, no sentido que lhe é atribuído pelo filósofo francês Michel Bernard em seu artigo *De la corporéité comme "anticorps"* (BERNARD, 2001a). Bernard abandona o uso do termo corpo por considerar que este não é inocente e que, ao ser utilizado, já coloca em obra

> o simulacro da experiência vivida que ele pretende designar e acreditar como realidade objetiva, como ser em si e por si. Em outras palavras, a palavra "corpo" se apresenta como autofundadora de seu referente: ela legitima *a priori* a crença que anima secretamente a abordagem e a aproximação pela qual ela apreende este referente e que é, bem entendido, a emanação de uma cultura específica e de sua história. (BERNARD, 2001a, p. 17 [tradução nossa])

Em lugar da palavra *corpo*, que nos daria a noção de uma entidade estável, constante e imutável, Bernard propõe o termo *corporeidade* (*corporéité*) que traria "uma visão original, ao mesmo tempo plural, dinâmica e aleatória, como jogo quiasmático instável de for-

ças intensivas ou de vetores heterogêneos." (BERNARD, 2001a, p. 21 [tradução nossa]) Tal termo vem carregado de conotações plásticas e espectrais. Entender o corpo dançante enquanto *corporeidade dançante* significa entrar em contato com um corpo poroso, quiasmático, atravessado por forças diversas que o modificam, por vetores que constantemente o alteram. Não um corpo dado e estável, mas uma corporeidade em contínua mutação, em eterna adaptação. Uma corporeidade sujeita a sensações diversas e distintas, que se entrecruzam e agem umas sobre as outras, trazendo alterações no seu funcionamento.

Nosso "material humano", interesse principal dessa dramaturgia específica da dança, torna-se dinâmico e mutável, uma vez compreendido como corporeidade. Poderíamos talvez já começar a pensar em uma dramaturgia específica de uma corporeidade dançante. E se, como Cools defende, a dança se traduz com o corpo, *in-corporando* – trazendo para dentro do corpo – conhecimentos e conceitos, podemos pensar que a corporeidade dançante traz o conhecimento para seu corpo e é, consequentemente, atravessada, transformada por ele. É no corpo, na própria carne, que o conhecimento toma forma. O conhecimento é, literalmente, *encarnado* na corporeidade dançante.

Em outro artigo, Bernard (2001b) fala de uma característica dessa corporeidade, a de simulação, a capacidade de criar ficções a partir das sensações corporais: "[...] todas as nossas sensações não se contentam em dialogar entre elas ou de ressoar umas nas outras, mas elas tecem entre si uma textura corporal fictícia, móvel, instável que habita nossa corporeidade aparente e a desdobra, tal como o ato de enunciação linguístico." (BERNARD, 2001b, p. 99 [tradução nossa]) Revendo o que foi dito, tal como o ato de enunciação, as sensações que chegam a uma corporeidade, a percorrem e criam ficções que a habitam e a desdobram. Passamos a compreender, então, a corporeidade como produtora de desdobramentos, de ficções criadas a partir de sensações. Mais adiante, Bernard continua: "[...] o complexo trabalho sensorial do dançarino traz nele mesmo uma ficção originária que ele exibe, desdobra e veicula por sua mera performance cênica." (BERNARD, 2001b, p. 100 [tradução nossa]). E é na performance cênica que a ficção criada pela corporeidade do dançarino é desdobrada e exibida.

Temos então o conhecimento encarnado, presente na carne de uma corporeidade que cria ficções a partir de suas sensações. Pensamos que é por essa corporeidade dançante "ficcionadora", "encarnadora" que uma dramaturgia da corporeidade dançante se interessaria.

Gostaríamos ainda de trazer mais um conceito para nos ajudar a construir nosso ponto de vista, o conceito de *estado do corpo*. O filósofo francês Philippe Guisgand define por estado do corpo "o conjunto das tensões e das intenções que se acumulam interiormente e vibram exteriormente, e a partir do qual o espectador pode reconstituir uma genealogia das intensidades que presidem à forma." (GUISGAND, 2012, p. 242 [tradução nossa]) Tensões e intenções que vibram interiormente e, consequentemente, transparecem exteriormente, um elo a partir do qual é estabelecido um contato entre o corpo do dançarino e o do espectador. Essa expressão remete a uma qualidade de dança particular, tanto para aquele que a produz, quanto para aquele que a assiste. Ela nos remete ao duplo sentido do termo interpretação:

> O dançarino é intérprete, tornando visíveis as formas corporais, mas ele deve igualmente motivar seu movimento, reencontrar o que presidiu sua criação. O gesto dançado aparece, então, colorido por uma intenção, uma carga emocional, um desejo que o espectador tenta, por sua vez, interpretar. (GUISGAND, 2012, p. 224 [tradução nossa])

A noção de estado do corpo vem atrelada a uma ideia de intencionalidade, os dançarinos se preparam para acessar um estado específico em determinados momentos, eles se colocam em certos estados de corpo no momento em que atuam, em que apresentam sua dança. Estados esses que dependem do conjunto de tensões e de intenções acumuladas interiormente e que vêm a vibrar exteriormente. Mais uma vez, vemos a corporeidade dançante sendo atravessada, alterada, pelo que Guisgand chama de tensões, o que Bernard chama de sensações, que são in-corporadas, criando ficções encarnadas nessa corporeidade dançante. Guisgand chama ainda a nossa atenção para o fato de que tais tensões e intenções vibram externamente, elas são o desencadeador da reação do espectador. É a partir dessas vibrações externas que o espectador poderá "reconstituir uma genealogia das intensidades que presidem à forma". Ou seja, é a partir delas que a relação

entre *performer* e espectador é desencadeada, e que o sentido do gesto dançado é compartilhado.

Revendo o que foi dito acima, nosso olhar na direção de uma dramaturgia da dança, na direção da criação de sentido através do gesto dançado é conduzido para o corpo do *performer*. Uma dramaturgia de uma corporeidade dançante, criadora de ficções, que estabelecem a relação com o espectador e possibilitam o surgimento, o afloramento, do sentido da performance dançada. O *locus* da produção de sentido se fixa então na corporeidade dançante e é nela que uma dramaturgia da dança deve se concentrar.

O que motiva o trabalho criativo do *performer* de dança? Onde se origina essa motivação? De que modo funciona? Como pode ser trabalhada? Todas essas perguntas nos colocam em contato com essa corporeidade dançante, seus atravessamentos e sua capacidade de ficção. Uma corporeidade com intuição criativa, capaz de ficcionar, passa a ser nosso ponto de interesse quando se fala de dramaturgia da dança. A tentativa de se acessar, de se colocar em marcha a intuição criativa do corpo do *performer* está em íntima relação com a compreensão do funcionamento dessa corporeidade dinâmica, capaz de ficção. De forma semelhante, os diferentes estados do corpo do dançarino nos aproximam do *locus* da criação de sentido na obra, a corporeidade dançante. Logo, compreendemos a dramaturgia não mais como uma dramaturgia da dança ou do corpo, mas sim como uma dramaturgia *no* corpo, criada, ficcionada, elaborada e compartilhada *no* corpo e a partir dele. Propomos pensar uma dramaturgia *encarnada*, ficções passíveis de compreensão somente se pensadas a partir da corporeidade dançante e de seus estados de corpo.

Como auxílio para a compreensão de nosso ponto de vista, veremos em seguida alguns casos que podem esclarecer como tal ideia de uma dramaturgia *no* corpo se daria na prática.

Observando-se, em primeiro lugar, o percurso da Marcia Milhazes Dança Contemporânea[3] podemos distinguir dois níveis de compreensão dos corpos: significação e impressão. Por um lado, é clara e facilmente reconhecível a marca coreográfica de Marcia Milhazes. Em

todos os trabalhos da coreógrafa para a companhia – que pudemos observar de 1995 até o presente, com *Guarde-me,* a última produção da companhia – a assinatura de Milhazes nos corpos é inconfundível[4]. Mesmo com diversos e diferentes corpos participando da companhia ao longo de mais de duas décadas, reconhecemos facilmente uma transformação, uma adaptação destes à compreensão que Milhazes tem do corpo em seus trabalhos. Ao se assistir *Santa Cruz* (1995), *Tempo de verão* (2004), *Meu prazer,* (2008), *Sempre Seu* (2016) ou *Guarde-me* (2017), dentre outros, podemos conhecer e reconhecer a assinatura corporal que Milhazes instaurou nos diferentes corpos dos bailarinos que povoaram a companhia. A compreensão que a coreógrafa tem do corpo atravessa as corporeidades dançantes dos bailarinos e os guia na formação de ficções. É nesse corpo, atravessado pela compreensão específica de corpo que Milhazes tem, que o sentido das peças é formado. A "língua" própria da coreógrafa se traduz *no* corpo do dançarino. Por outro lado, tais corpos, tão diferentes entre si – e aqui lembramos da própria Marcia Milhazes dançando, de Luciana Yegros, Al Crispim, Ana Amélia Vianna, Pim Boonprabok, Aline Arakari e Felipe Padilha, para citar apenas alguns – apesar de absorverem neles mesmos uma escrita tão nítida e precisa quanto a de Milhazes, mantêm sua singularidade intacta. Tais corpos, atravessados por sensações e experiências diversas em sua formação e em sua vida processam de maneiras diferentes o material coreográfico e a escrita artística de Milhazes. Eles não se tornam cópias conformes de um corpo idealizado pela coreógrafa, mas são o resultado de um entrecruzamento produzido *nos* corpos, e que torna possível que cada um "fale a língua" da coreógrafa de sua própria maneira. É nesses corpos que o conhecimento – tanto o adquirido ao longo de suas experiências artísticas e de vida, quanto aquele adquirido através do contato com o material coreográfico e a linguagem artística de Milhazes – será *in-corporado*, encarnado, e passará a produzir suas ficções. E será através do contato destes corpos singularmente formados com o corpo do espectador que o material coreográfico adquirirá sentido. Do corpo do coreógrafo para o corpo do *performer*, e finalizando esta sequência com a experiência corporal que o espectador vivencia ao assistir o corpo do bailarino em ação. De corpo para corpo, *nos* corpos. De corporeidade para corporeidade. Todas dinâmicas, todas porosas, todas passíveis de criar ficções.

Em seguida, gostaríamos de analisar, ainda que brevemente, a série de trabalhos onomásticos do coreógrafo francês Jérôme Bel. Bel criou cinco trabalhos em que, baseado em um protocolo de interrogatório, ele desenha o perfil de cada dançarino e de suas experiências profissionais e apresenta o próprio dançarino contando e dançando sua história de vida em cena. As peças, que levam o nome de seus protagonistas, são:

- *Véronique Doisneau* estreou no Palais Garnier, Ópera de Paris, em 22 de setembro de 2004. Trata-se de uma bailarina clássica francesa, então trabalhando no corpo de baile da Ópera de Paris;
- *Pichet Klunchun and Myself* estreou no Bangkok Fringe Festival, Bangkok, em 12 de dezembro de 2004. P. Klunchun é tailandês, dançarino de Khôn, dança tradicional tailandesa;
- *Isabel Torres* estreou no Panorama Rio Dança, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 30 de outubro de 2005. I. Torres é bailarina brasileira de formação clássica e integra o corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro;
- *Lutz Förster* estreou no Springdance Festival, em Utrecht, em 16 de abril de 2009. Ele é alemão, bailarino do Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch;
- *Cédric Andrieu* estreou na Association pour la Danse Contemporaine, em Genebra, em 1º de dezembro de 2009. C. Andrieux é francês e integrou a companhia de Merce Cunningham por oito anos.

Com diferentes perfis, de origens diversas, com formações díspares e experiências profissionais totalmente dessemelhantes, os cinco dançarinos seguem um protocolo específico e pré-determinado de postura, interpretação e forma de falar. A cenografia e a iluminação são idênticas em todas as peças e as perguntas que guiaram a criação dos textos obedecem a um só questionário. O efeito final das montagens, no que se refere à parte técnica e ao tratamento estético, é o mesmo. Contudo, cada corpo é um corpo, transformando a padronização de Bel em diferentes traduções, criando a diversidade enquanto vivência corporal.

Os casos que gostaríamos de trazer aqui são os de *Pichet Klunchun* e de *Lutz Förster*.

Klunchun, profissional conceituado de *Khôn*, dança tradicional tailandesa, introduz um colorido imaginário à peça que leva seu nome, abrindo a oportunidade para o espectador criar e ficcionar junto e por meio do corpo dele. Mesmo mantendo os padrões impostos por Bel, com a postura neutra, e com o figurino básico de ensaio – camisa e calça pretas nas captações e fotos observadas –, Klunchun, através da intuição criativa de seu corpo, faz surgir diante de nós com gestos simples três personagens, uma mulher, um macaco e um demônio. Três estados de corpo facilmente detectáveis e reconhecíveis. Através de pequenos gestos *a priori* sem nenhuma significação, a corporeidade dinâmica do dançarino cria sentido diante de nossos olhos, instaurando em seu corpo uma ficção da qual nos permite participar. Seu corpo e suas diferentes dinâmicas colorem a movimentação bem pouco conhecida do público em geral, permitindo a comunicação de corpo para corpo. Uma dramaturgia *no* corpo, criada, ficcionada, elaborada e compartilhada *no* corpo e a partir dele.

Por outro lado, podemos ver em *Lutz Förster* o tiro sair pela culatra. O bailarino, que dançou com o *Taznttheater Wuppertal* de Pina Bausch por mais de trinta anos, não consegue abandonar o estado de corpo a que se acostumou ao longo dos anos de trabalho com a companhia. Tampouco consegue entrar no molde criado por J. Bel. Não consegue contar outra história com seu corpo a não ser aquela assumida em sua vida profissional pregressa. Colado no personagem Lutz-Förster-bailarino-de-Pina-Bausch, seu corpo pouco comunica com a plateia, toda informação que temos está no que diz seu texto. O corpo de Förster fica aprisionado na mais longa experiência de sua vida, e não consegue se integrar na proposta de Bel, não consegue criar um novo estado do corpo. Vemos dois estados de corpo existindo lado a lado, sem nenhuma integração. Por vezes, L. Förster procura reassumir a postura neutra indicada por Bel, para logo em seguida abandoná-la e, em um salto, voltar a ser o seu próprio personagem. Uma postura ou a outra. Um estado de corpo ou o outro. Nesse corpo não há integração das duas propostas. Mesmo com um texto longuíssimo, um dos mais longos dentre as cinco peças, ele não consegue cumprir a proposta do trabalho. Fica claro que somente o texto não basta, o corpo também precisa

contar a história. Como consequência natural da falta de comunicação entre o corpo idealizado por Bel e o corpo vivido do dançarino, não há a produção de ficção. E, fatalmente, o corpo do espectador fica isolado, não participando na construção de sentido do trabalho. Não é surpreendente que esta peça tenha tido uma carreira curta, com apenas 20 apresentações e, em seguida, tenha sido retirada do circuito.

Nossa proposta aqui, neste artigo, foi a de instaurar um possível e novo olhar dramatúrgico com relação à dança. Discutimos os conceitos de corporeidade e de estado do corpo para compreender onde se dá a produção de sentido na obra. Compreendemos o sentido do gesto dançado enquanto resultado de ficções criadas pelo corpo do *performer* envolvido no trabalho, e a interação deste corpo com o do espectador. É *no* corpo do *performer*, corpo poroso e expressivo, que o conhecimento se aloja, que mudanças são produzidas, e é nesse terreno fértil que pode aflorar o sentido do gesto dançado. Já dizia Merce Cunningham, o movimento é expressivo por si mesmo, independentemente de qualquer intenção de expressividade, para além da intenção (CUNNINGHAM, 1985). Porém, o movimento só toma forma *no* corpo do *performer*. E a dramaturgia passa a ter sentido somente enquanto uma dramaturgia encarnada, uma dramaturgia *no* corpo daquele que dança.

Referências

BERNARD, Michel. De la corporeité comme 'anticorps'. In BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001a, p. 17-24.

BERNARD, Michel. Sens et fiction-ou les effets étranges des trois chiasmes sensoriels. In BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001b, p. 95-100.

COOLS, Guy, De la dramaturgie du corps en danse. *Jeu: Revue Theatrale*, Montreal, n. 116, p. 89-95, (3) 2005. Disponível em http://id.erudit.org/iderudit/2481ac. Acesso em março de 2016.

CUNNINGHAM, Merce. *The Dancer and the Dance: Conversations with Jacqueline Lesschaeve.* Nova York; Londres: Marion Boyars Publishers, 1985.

GUISGAND, Philippe. *A propos de la notion d'état de corps*. Palestra ministrada no Centre d'Etude des Arts Contemporains, Universidade Lille 3, em 2/02/11. Disponível em http://perso.univ-lille3.fr/~pguisgand/downloads/Etat%20de%20corpsTag%20Cloud .pdf. Acesso em março de 2014.

KERKHOVEN, Marianne Van. Le processus dramaturgique (in Nouvelles de Danse). *Contredanse*, Bruxelas, n. 31, p. 18-25, 1997.

Notas

[1] Para maiores informações, indicamos os trabalhos de Marianne Van Kerkhoven, Scott deLahunta, Jean-Marc Adolphe e Bojana Cvejic.

[2] Marianne Van Kerkhoven colaborou com Anne Teresa de Keersmaeker em suas produções de 1985 a 1990.

[3] A companhia de dança carioca Marcia Milhazes Dança Contemporânea iniciou suas atividades em 1994, com o retorno da coreógrafa ao Brasil, após um período de estudos e formação em Londres, e permanece ativa até o presente. Para maiores informações, indicamos o site Wikidança.net, na URL: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/M%C3%A1rcia_Milhazes_Dan%C3%A7a_Contempor%C3%A2nea.

[4] Remetemos o leitor aos seguintes links para poder observar mostras do trabalho de Milhazes:
Meu prazer: https://www.youtube.com/watch?v=d6s6EjPIeyk
Camélia: https://www.youtube.com/watch?v=KMKhcbhFVdE

resenhas críticas

O que importa o que vem depois?

[*Bruce Nauman: Disappearing Acts*, Museum of Modern Art, Nova York]

Caroline Alciones de Oliveira Leite [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.137-144

Aberta ao público de 21 de outubro de 2018 a 18 de fevereiro de 2019, *Bruce Nauman: Disappearing Acts* é a exposição mais abrangente da produção do artista já realizada. A mostra, que esteve em exibição em Schaulager, Basel, entre março e agosto de 2018, foi organizada pelo Museum of Modern Art de Nova York e pela Laurenz Foundation, Schaulager Basel, por Kathy Halbreich (curadora da Laurenz Foundation e consultora do MoMA), com a participação de Heidi Naef, Isabel Friedli, Magnus Schaefer e Taylor Walsh.

[1] Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, na linha de pesquisa História e Teoria da Arte. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: alcionesdol@gmail.com

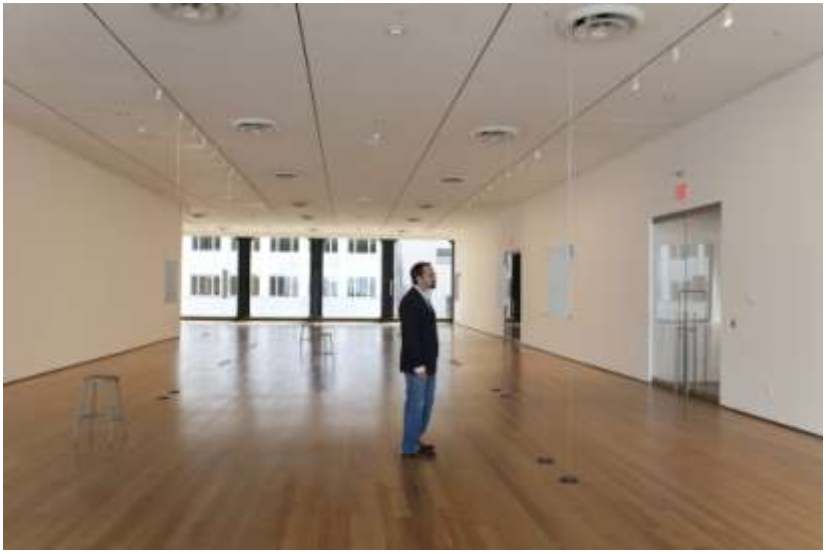
A exposição dedica-se à questão da perda e do desaparecimento na obra de Bruce Nauman ao longo de seus 50 anos de produção, sendo apresentada em duas partes complementares, no Museum of Modern Art e no MoMA PS1.

Ao percorrer a mostra, uma obra em especial demandou nossa atenção – a instalação sonora *Days*. Com apresentação inaugural na Bienal de Veneza, Itália, de 2009 (Fig. 1), na qual Bruce Nauman foi o representante dos Estados Unidos, a obra foi adquirida em seguida pelo MoMA, tendo sido exposta em agosto de 2010 no terceiro andar do museu (Fig. 2). Na montagem atual, *Days* ocupa um amplo salão no sexto andar do MoMA sem janelas ou outras interferências externas, exceto por suas duas entradas.

A sala se faz extremamente ruidosa independentemente da quantidade de visitantes, independentemente de seu eventual silêncio. Em geral, as pessoas pareciam permanecer caladas, emudecidas e mesmerizadas diante do ruído incomum para um ambiente expositivo. Um ruído que, de início, não conseguíamos compreender do que se tratava e que se apresentava tão intenso quanto o branco insistente da sala. (Fig. 3)

De forma análoga ao branco que reúne em si todas as cores, o ruído se constitui por todas as possibilidades e potencialidades de sons. Tão caro a John Cage, tão observado por Raymond Murray Schafer, o ruído se aproxima da dimensão do silêncio quando, em seu auge, não é possível discernir som algum, como no exato instante em que chegamos à sala onde se encontra *Days*. O silêncio inaugurado pelo ruído, no entanto, perde seu lugar quando nos aproximamos mais e mais da obra e, através dela, nos colocamos em movimento.

Sete pares de placas brancas pendem do teto por cabos de aço e se apoiam ao piso da galeria em negras bases circulares, formando um grande corredor. Sete passos separam as placas de cada par que cantam, na mesma voz, os dias da semana em tempos distintos, descompassados e que, somente ocasionalmente, se encontram para, logo em seguida, se separarem outra vez. Entre um par e outro, aproximadamente sete passos outra vez, a depender do tamanho de nossas pernas ou da vontade de que o número sete permaneça em nossas contas.



Na direção de uma das entradas da sala, um par de placas recita os dias da semana de forma completamente aleatória – a voz de um homem repete os dias com tamanha veemência que parece querer convencer, por sua entonação, que aquela sequência, estranha ao que aprendemos ainda na infância e internalizamos em nosso cotidiano, é a ordem do dia, ou dos dias. Sete passos adiante, uma mulher parece imprimir igual seriedade a outra sequência, novamente diversa da habitual, como se o fato de entoá-la com tamanha eloquência fosse o suficiente para sustentar um novo ordenamento dos dias. A seguir, outro par de placas apresenta a voz de uma mulher calma, como se isso fosse o bastante para nos convencer de que tudo está bem: os dias estão embaralhados em uma nova sequência, diversa das duas anteriores e diversa também daquela que pensávamos conhecer.

Ao caminhar mais sete passos, um novo homem, igualmente calmo, pronuncia, moderadamente, seu próprio curso dos dias. Nossa escuta compreende uma espécie de ênfase no dia de sua preferência, como se aquele pudesse ser, quem sabe, o início de sua contagem ou, ao contrário, o fim daquela sequência de sete dias. A calmaria dá lugar à alegria contagiante da voz de uma criança. Uma voz que traz marcado o dia do Sol – *Sunday* – e consequentemente, todos os outros dias parecem ficar menores. Afinal, o dia do Sol é o dia das gargalhadas, das brincadeiras e do sorvete. O que importa o que vem depois? O que importa a segunda-feira quando se é criança? Essa constatação parece se banhar de uma sabedoria somente possível à inocência e à espontaneidade das crianças que se consolida no tom grave dos mais velhos, como a voz de um senhor, ao lado da criança, a transbordar, calmamente, os dias da semana, adiantando que, com o avançar das reflexões, a experiência se aproxima do fim. Nesta caminhada, mais um par de placas entoa a voz de uma mulher cujo tom de alerta parece nos advertir que não há fim – estamos em *loop*.

Um movimento de rotação que não cessa, os dias se sobrepõe incessantemente, um após o outro, demarcados pelo nascer do Sol e pela espera da Lua em todas as suas fases. O ritmo da natureza, a rotação e a translação da Terra em torno do Sol se encarregam de afirmar e reafirmar que a vida se dá ritmada e em *loop*.

Bruce Nauman embaralha uma certeza artificialmente forjada pelo homem – os dias da semana. Em muitas línguas, a denominação dos dias se deu a partir da denominação clássica dos planetas pela astrologia helenística. O artista põe em questão essa ordem que se repete ao longo dos tempos. As vozes de *Days* ecoam pela sala, atravessam nossos ouvidos e nossos corpos, e insistem, em seu espelhamento, em embaralhar aquilo tão cotidianamente organizado por séculos e séculos. Uma organização tão rígida quanto as placas brancas nas quais não há um único vestígio de imagem visual das vozes que entoam os dias da semana em *Days*.

O que importa o nome dos dias? Quem determina sua ordem? Seria possível pensar em dias com características próprias em uma cidade que vive sob o regime 24/7? O que importa o nome dos dias da semana para o público de um museu que abre todos os dias? Para um turista em Nova York e para um visitante no MoMA é como se todos os dias fossem domingo, independentemente, se faz sol, chuva ou se neva na cidade que nunca dorme.

Fig. 1 – Bruce Nauman, *Days*, 2009.
instalação na Bienal de Veneza, Itália, 2009.
(Fonte: https://www.speronewestwater.com/exhibitions/bruce-nauman_2/installations#2)

Fig. 2 - Bruce Nauman, *Days*, 2009.
instalação no Museum of Modern Art, Nova York
(Fonte: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1057/installation_images/4826?locale=en)

Fig. 3 - Bruce Nauman, *Days*, 2009.
instalação na mostra *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, Museum of Modern Art, Nova York
(Foto: Caroline Alciones de Oliveira Leite)

Bruce Nauman: Disappearing Acts,
em exposição no Museum of Modern Art, Nova York,
de 21 de outubro de 2018 a 18 de fevereiro de 2019.
Curadoria de Kathy Halbreich com Heidi Naef, Isabel Friedli,
Magnus Schaefer e Taylor Walsh.

Mais informações: https://www.moma.org/calendar/exhibitions

Recebido: 31/10/2018; Aprovado: 8/12/2018

Como citar: LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. O que importa o que vem depois? [resenha crítica da mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 137-144, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.137-144

Todas as cores no mundo de Calder

[*Alexander Calder*, *Teatro de Encuentros*, Fundación Proa, Buenos Aires]

Luiz Sérgio de Oliveira [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.145-154

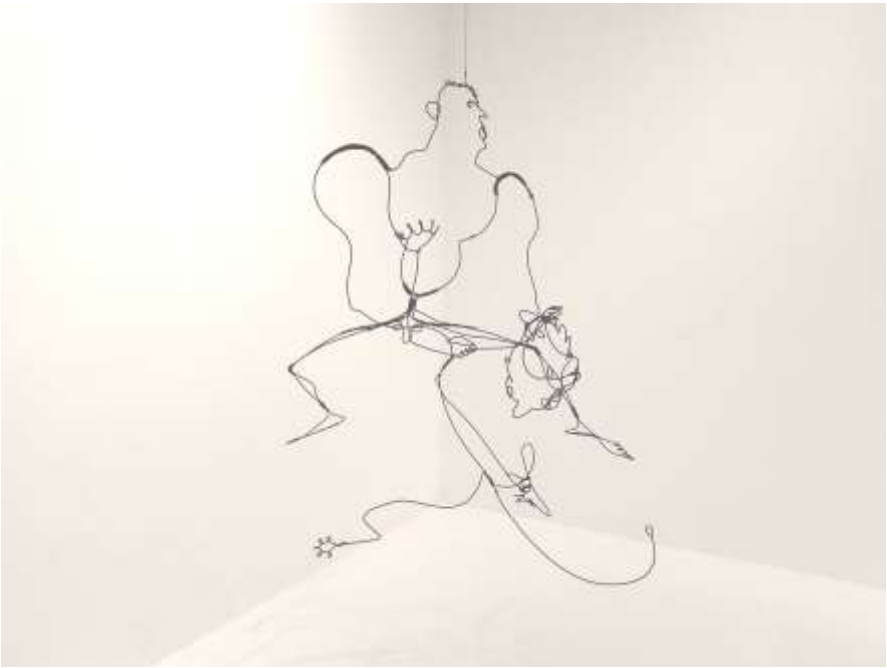
A chegada à exposição de Alexander Calder na Fundación PROA de Buenos Aires nos lança em um universo visual de brancos (ou de quase-brancos), como que a reforçar a percepção e a construção de um espaço expositivo tradicional delineadas por Brian O'Doherty. Neste caso de Calder, entretanto, podemos arriscar tratar-se de um branco que não se revela enquanto pureza e isolamento, próprios de certa noção do moderno; ao contrário, se trata aqui de um branco que se abre para o mundo, que nele se constitui. Um branco que, se não nos surpreende, nos impacta, com que a afirmar que o mundo de Calder se constitui a partir desses brancos, como se fosse uma imensa folha de papel à espera dos desenhos de Calder.

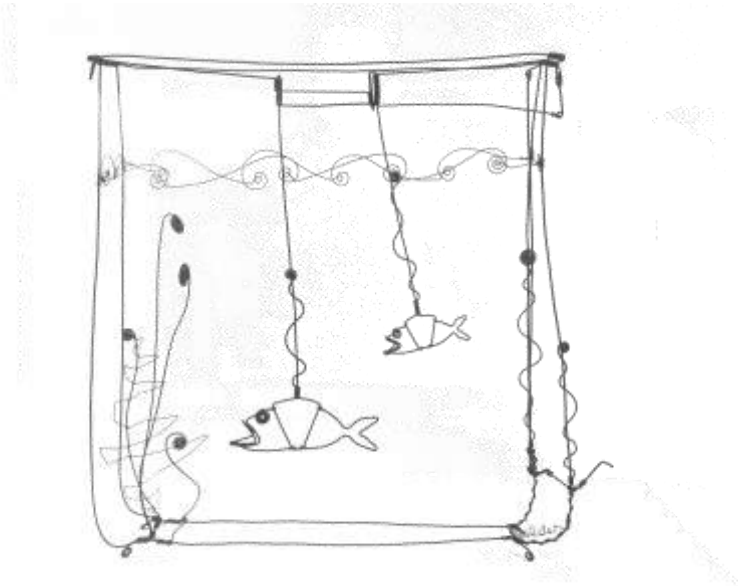
[1] Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular em Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU, 1991) e graduado em Artes Visuais (pintura) pela EBA-UFRJ (1978). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e Editor da Revista Poiésis.
E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com

Pelo menos é assim que percebemos a mostra do artista norte-americano Alexander Calder (1898-1976), intitulada *Teatro de Encuentros* e organizada pela Fundación Proa de Buenos Aires em colaboração com a Calder Foundation de Nova York. A mostra, aberta à visitação pública entre 8 de setembro de 2018 e 13 de janeiro de 2019 na Fundación Proa, teve a curadoria de Sandra Antelo-Suárez, artista e curadora boliviana radicada nos Estados Unidos desde os anos 1990.

Branco parece ser a cor do mundo de Calder, a cor do ar, do éter, em um ambiente de flutuação no qual o artista risca seus desenhos feitos no ar, feitos com o ar, que têm o arame como apenas uma ferramenta e um demarcador de espaços e de vazios. Desenhos destinados a desconhecer as forças da gravidade, como se fosse possível superá-la com seus traços delicados e precisos. Delicados mesmo quando tratam do enfrentamento e da dominação do leão da Neméia por Hércules logo à entrada da mostra, ainda em sua primeira sala (*Hercules and the Lion*, Fig. 1). Com poucos traços (fios de arame), Calder nos revela os poucos detalhes de Hércules e de seu oponente: o rosto, os ombros fortes e salientes, o pênis, as garras afiadas, o emaranhado da juba, o rabo tensionado e o ato de dominação. São poucos traços (fios de arame), precisos o suficiente para que o espectador complete a cena ao seu modo, se deslocando no espaço para angariar diferentes ângulos. Afinal, são desenhos no ar, o que os torna substancialmente distintos daqueles feitos sobre a folha de papel, irremediavelmente bidimensionais.

A obra instalada ao lado de *Hercules and the Lion* na exposição da Fundación Proa – *Goldfish Bowl* (Fig. 2) – parece acentuar ainda mais a ideia de desenho, ao se oferecer ao visitante em sua plena frontalidade. O deslocamento do visitante, ao contrário do que acontece com *Hercules and the Lion*, parece gerar aqui certa distorção, como se algo estivesse fora de ordem, fora do lugar. O movimento parece estar contido tanto no sentido de estar presente quanto no de ainda não estar em sua plenitude. Algo que se repete no par de pinturas (*Untitled*) de 1930, cujas ripas de madeira que compõem a moldura quase rústica obrigam nosso olhar a rodear indefinidamente o núcleo da pintura, a pintura propriamente dita.





Pelo menos em uma dessas duas pinturas, naquela em que se acentua certa motivação mondrianesca – *Untitled* (Fig. 3) –, nosso olhar é impedido de descansar, sendo arrastado, por um lado, de um lado para o outro, da esquerda para a direita e vice-versa, de novo e mais uma vez, em movimentos capazes de deixar o espectador exausto, ao mesmo tempo em que é empurrado pelo movimento das ripas de madeira da moldura.

Antes de avançarmos até os móbiles, termo cunhado por Marcel Duchamp em 1931 para as obras que tornaram Calder mundialmente famoso, garantindo-lhe um lugar destacado na história do modernismo, a curadora de *Teatro de Encuentros* nos apresenta obras que proclamam a busca de Calder por dar movimento às suas obras; antes de chegar aos móbiles "movidos" por sopros de ar, luz ou mesmo pela interação com o espectador, Calder recorreu aos engenhos mecânicos, também conhecidos como motores. É o caso da obra *Machine motorisée* (Fig. 4), diante da qual, em absoluta imobilidade no espaço expositivo, somente nos resta imaginar como seria a experiência com a obra se ela viesse a deixar seu estado de contínuo torpor.

Os móbiles, ao contrário, independem de qualquer força mecânica para que se movimentem, bastando o deslocamento dos visitantes em seu entorno para promover pequenos movimentos, tênues que sejam, empurrados pelos corpos em trânsito. Nos espaços institucionais, como é o caso da Fundación Proa, transformados em clausuras diante da necessidade de controle da umidade e da temperatura de seus ambientes, são os visitantes que trazem o sopro que anima os móbiles de Calder (e outras obras), como *Untitled* (Fig. 5).

Em texto de 1946, o filósofo francês Jean-Paul Sartre dedica uma reflexão aos móbiles de Alexander Calder:

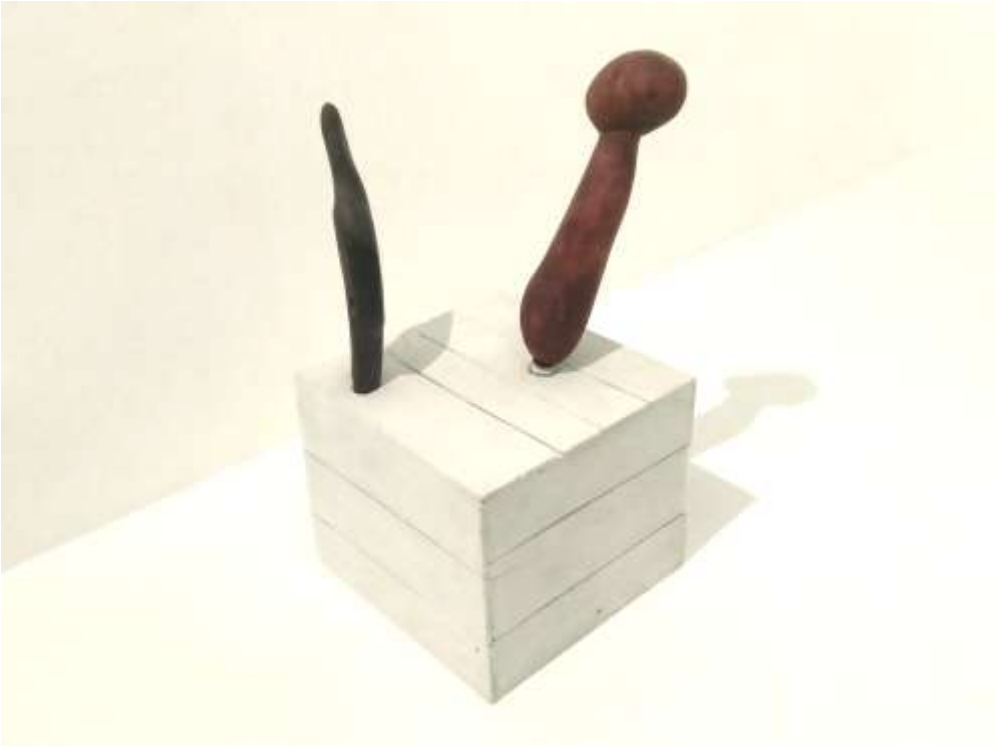
> se é esperado que o escultor inspire a matéria estática com movimento, então seria um erro associar a arte de Calder com a do escultor. Calder não sugere movimento, ele o captura. [...] Com materiais baratos e insignificantes, [...] ele cria estranhos arranjos de caules e folhas de palmeira, de discos, penas e pétalas. Eles são ressonadores, armadilhas; eles balançam no final da corda como uma aranha na ponta do fio, ou então permanecem enfileirados, sem vida e autocontidos em seu falso sono. Um tremor errante passa e, apanhado por su-

> as folhas, lança um sopro de vida neles. Eles, por sua vez, canalizam esse sopro e dão-lhe uma forma fugaz – um Móbile nasceu. (SARTRE, 1946)

Diante de um móbile, somos tragados pela percepção plena da fugacidade, daquilo que é e que, no entanto, já não é mais; algo que leva apenas o exato tempo de sua enunciação para deixar de ser, para simplesmente ter sido, para ver a si mesmo transformado em passado. Tudo diante de nossos olhos, impulsionado pelo deslocamento de nossos corpos, empurrado pelo deslocamento de ar de nossos próprios deslocamentos a reinventar a obra de arte em uma sucessão de instantes de um universo que contém as cores do mundo.

Referências

SARTRE, Jean-Paul. Calder's Mobiles. In *Alexander Calder: Mobiles, Stabiles, Constellations*, catálogo de exposição. Paris: Galerie Louis Carré, 1946. [Tradução para o inglês: Chris Turner. *The Aftermath of War: Jean-Paul Sartre*. Calcutá: Seagull, 2008.]



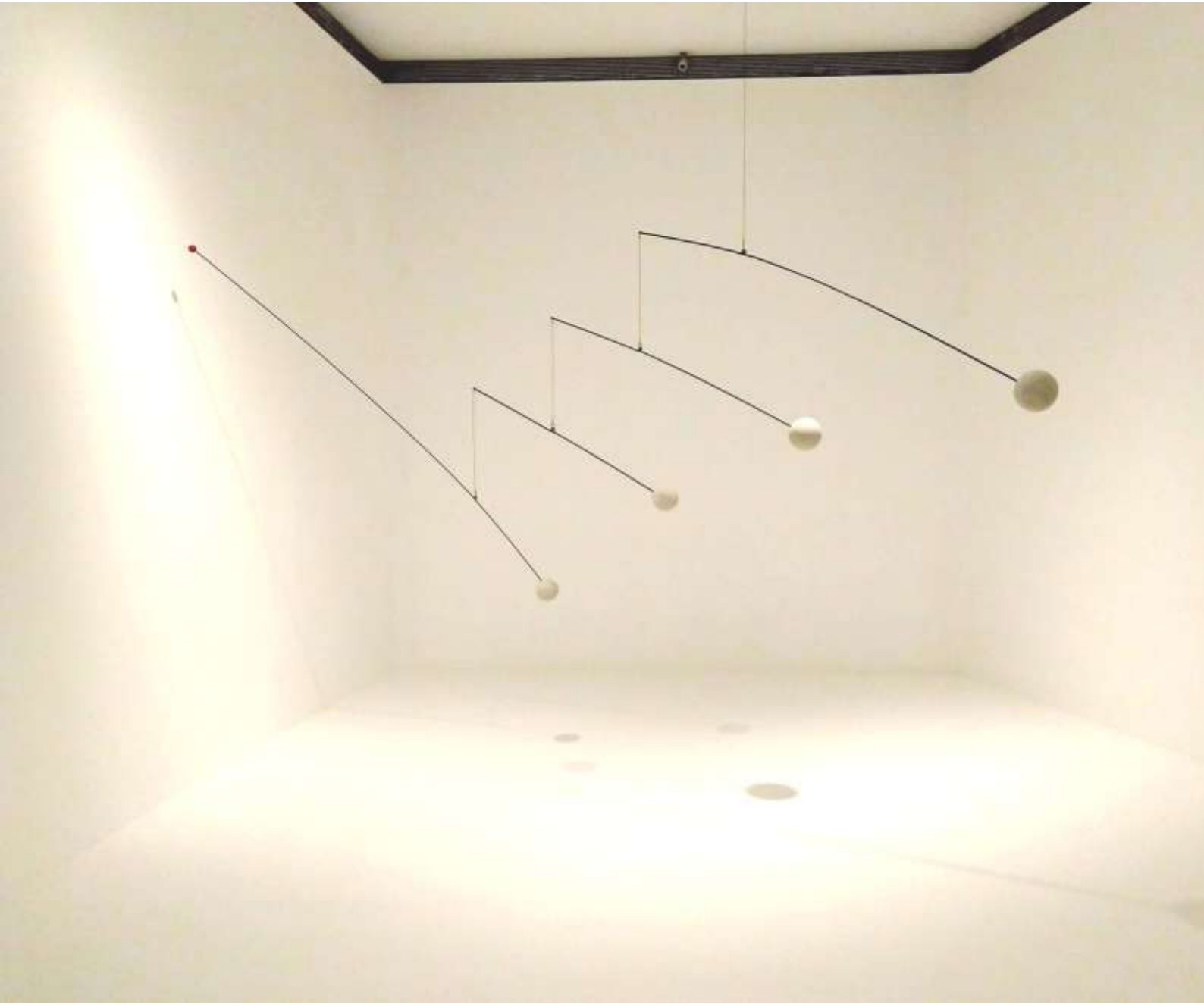


Fig. 1 - Alexander Calder, *Hercules and the Lion* [*Hércules e o leão*], 1928.
arame, 152 x 122 x 61 cm
(Coleção Calder Foundation, Nova York)

Fig. 2 - Alexander Calder, *Goldfish Bowl* [*Aquário*], 1929.
arame, 40,6 x 38,1 x 15,2 cm
(Coleção Calder Foundation, Nova York)

Fig. 3 - Alexander Calder*, Untitled* [Sem título], 1930.
óleo sobre tela, 41,2 x 27,3 cm
(Coleção Calder Foundation, Nova York)

Fig. 4 - Alexander Calder*, Machine motorisée* [*Máquina motorizada*], 1933.
madeira, arame, pintura, motor, 95,3 x 50,2 x48,9 cm
(Coleção Calder Foundation, Nova York)

Fig. 5 - Alexander Calder*, Untitled* [*Sem título*], 1932.
madeira, arame, pintura, 147,3 x 370 x 15,2 cm
(Coleção Calder Foundation, Nova York)

(Fotos: Luiz Sérgio de Oliveira)

Alexander Calder, Teatro de Encuentros,
em exposição na Fundación Proa de Buenos Aires
de 8 de setembro de 2018 e 13 de janeiro de 2019.
Curadoria de Sandra Antelo-Suárez.

Mais informações: http://proa.org/esp/

Recebido: 5/11/2018; Aprovado: 12/12/2018

Como citar: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Todas as cores no mundo de Calder [resenha crítica da mostra Alexander Calder, Teatro de Encuentros, Fundación Proa, Buenos Aires]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 145-154, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.145-154

Arte, ciência e vida: práticas curatoriais e de pesquisa na cidade polissêmica

[Andrea Vieira Zanella, *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017]

Natalia Pérez Torres *

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.155-164

De que serve enxergar, se a imagem não se transmuta em experiência?
-- César Aira

Todos alguna vez hemos ido a un museo —quién no habrá ido a un museo, diría Gombrowicz— y sabemos que la experiencia de estar allí es la de la fatiga. Uno se cansa de un modo particular y piensa que es de tanto caminar. Pero no es eso. Nos cansamos porque estamos obligados a la mirada estética continua. Por eso cuando a Duchamp lo llevaron al Louvre y le preguntaron cuál era la obra que más le había gustado, dijo: "El extinguidor de incendios".
-- Ricardo Piglia

Em "Em Havana", uma crônica-ensaio de 2010, César Aira narra a experiência de visita à Casa Museu do escritor cubano Lezama Lima, localizada em Trocadero 162, um endereço que tinha memorizado "desde moleque". Tratou-se de uma visita guiada curta que, para além de ajudá-lo a construir uma concisa teoria sobre o papel das imagens evocadas por

* Natalia Pérez Torres é Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015), Especialista em Espaço Público pela Pontificia Universidad Javeriana (Colômbia, 2011) e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidad Pedagógica Nacional (Colômbia, 2006).
E-mail: nataliaperez.cs@gmail.com

objetos "provenientes do mundo externo e reunidos pelo acaso" na criação literária, lhe permitiu refletir sobre a experiência de percorrer museus, uma atividade que, para ele, é sempre breve:

> Vou em todos os museus de todas as cidades que visito, e por grande que seja meu interesse nos tesouros que contêm os atravesso como uma flecha. Não sei se é impaciência, estupidez, derrotismo, o certo é que me dá uma presa intransigente, e num abrir e fechar de olhos estou do lado de fora. E, entretanto, vejo tudo, paro um segundo, ou meio segundo, diante de cada quadro, pensando "já deve ter dado tempo para lembrá-lo", e é claro que depois esqueço tudo. (AIRA, 2017, p. 9)

Atrelada a maior parte das vezes ao turismo, mas também decorrente de interesses muito específicos, como no caso de Aira, a experiência de visitar museus e galerias é constituinte da experiência contemporânea da cidade, uma atividade na qual o tédio parece impossível e nos vemos avocados, em uma reconfiguração da *flânerie*, a percursos e estímulos sem fim. A rapidez com que interagimos com e na cidade, e com os espaços e instituições dedicadas à arte, à história e à memória, inscritas na lógica dos *city tours*, gera essa espécie de culpa, aquela "presa intransigente" que faz de nós, com muita frequência, simples autômatos e colecionadores de folhetos e *souvenirs*.

A falta de tempo para lembrar das coisas que observamos nesses espaços e para a prática desses lugares (DE CERTEAU, 2012, p. 184) dificilmente se resolve com a graça dos recursos que dispomos hoje: nem o mais sofisticado aparelho, câmera fotográfica ou smartphone faz com que a percepção das imagens advindas das obras de arte se transforme em experiência, ou seja, em aquilo que nos acontece e nos afeta. Um "potencial para a afecção" e para se deixar surpreender por elas, para deixar que possam nos falar e também nos ver, então, se faz necessário: "devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui". (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31) Um processo que supõe, por isso, não somente qualidade de tempo e certa disposição estética frente às obras, senão que implica uma atualização do arcabouço de imagens pré-existentes relacionadas a elas, constru-

ído a partir de outras experiências bem como da imaginação, definindo um antes e um depois da visita a galerias e museus:

> [...] e nessas visitas aos lugares reais sempre se trata de tamanhos – a gente vai até eles justamente porque os vemos habitando na imaginação há muitos anos, no sistema de tamanhos relativos com que opera a fantasia, e a peregrinação se faz quase que somente para viver o tamanho absoluto; mas uma vez lá, as duas classes de tamanhos, os relativos e os absolutos se misturam. Também se misturam o antes e o depois da visita propriamente dita. (AIRA, 2017, p. 8)

Se nos debruçamos sobre a expectativa do encontro com o que Aira chama de "tamanho absoluto" é porque não é possível desligar a experiência de proximidade com a obra de arte de seu antecedente imaginário. No meio desses eventos, o antes e o depois, múltiplas perguntas e outras vivências tensionam a expectativa entre o que sabemos sobre as obras e os lugares que as acolhem, e a experiência efetivada, um duplo movimento que renova nosso conhecimento, amplia nossa visão sobre o mundo e nos obriga a pôr em questão nosso acionar nele. Arte e vida, então, se amalgamam no espaço dos museus e das galerias, reconfigurando aqueles "tamanhos relativos" da imaginação e abrindo, com isso, o campo de nossa percepção para outras formas, experiências e perguntas também múltiplas.

Precisamente dessa relação entre arte e vida, na perspectiva do encontro com obras de arte e no cruzamento com suas atividades de investigação, é que se ocupa intensamente o estimulante livro da professora e pesquisadora da Universidade Federal de Santa Catarina, Andrea Vieira Zanella, *Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida*, editado em 2017 por Pedro & João Editores. Resultado de sua experiência como estagiária sênior da The New School de Nova York durante um ano, Andrea Vieira Zanella narra e problematiza suas numerosas visitas a galerias e museus daquela cidade que, em contraste com a experiência de César Aira, procuraram ser pausadas, nem sempre programadas, mas sempre considerando aquilo que está para além do evidente: à espera paciente do que as obras possam lhe falar, atentando especialmente para aquilo que mais a instiga no papel de expectadora[1], isto é, como alguém com uma

maior disposição para o sensível, para aquilo que entende a partir de Rancière (2005) como foco da tensão entre o visível e o invisível no campo das artes "determinando o que se dá a sentir" (p. 41). Uma experiência que, contudo, significou um desafio justamente pelo que supôs não contar com tempo suficiente, de qualidade, para a apreciação e o deleite das obras:

> [...] pois tenho certa aversão a museus com elevado número de espaços expositivos e de visitantes, com quantidade de obras que parecem sufocar alguma possibilidade de apreciação, mais pausada, uma captura sutil, algum deleite. Grandes museus me sufocam, seja pelo excesso do que é dado a ver, seja pela quantidade de pessoas que o frequentam. (ZANELLA, 2017, p. 135)

É nessa tensão entre rapidez para visitar e paciência para olhar, essa relação que se configura entre o que vemos e o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010), síntese do que nos é dado a sentir, que se desenha a experiência museológica contemporânea, muito mais envolvida com a interação do que com a contemplação, mais chamada à multidão fluida e móbil, e por isso geradora de uma "coletividade de visitantes", do que referida a um indivíduo isolado. (GROYS, 2016, p. 60)

Em um exercício de curadoria da autora, o livro está estruturado a partir de imagens que selecionou das visitas realizadas, tanto quanto da escolha de outras imagens que pertencem ao seu acervo pessoal, quer dizer, que incorporou ao relato e à análise a partir de uma constelação de vínculos que montou entre imagens de distintos tempos, espaços e vivências. A imagem funciona ao longo do texto como dispositivo que organiza a narrativa e o raciocínio, sendo também fonte de reflexão e de reflexividade sobre aquilo que sobrevive na imaginação e renova nossas questões no presente a partir do encontro com as obras de arte, observando com perspicácia as semelhanças e divergências entre esse processo e a pesquisa acadêmica. Nos seis capítulos em que a publicação está dividida, imagens das passagens pelos museus e galerias de Nova York e de outras cidades, imagens de filmes e séries, de visitas a bienais e também imagens decorrentes da literatura, consolidam um olhar que sempre procura a implicação com as obras, o que a autora define como "potência de afecção"[2] e que tem mais a ver com a possibilidade de provocar res-

postas a partir do encontro com a arte do que com ter maior ou menor competência para olhar uma obra:

> Uma obra de arte clama pela experiência estética do/a expectador/a, por uma relação sensível e atenta a seus murmúrios; clama pelo encontro que a funda como potência de afecção, como fagulha a provocar respostas, quiçá potentes ao ponto de também virem a se configurar como fagulhas a inflamar a própria vida. (ZANELLA, 2017, p. 19)

No primeiro capítulo, Andrea Zanella discute a experiência estética e os encontros e inter-relações entre ciência e arte a partir de sua primeira visita ao Cooper-Hewitt National Design Museum, um museu dedicado a objetos que provocou nela as primeiras perguntas em relação à museologia tradicional, à autoria e aos processos criativos por trás das obras expostas. A exibição de uns "bichos exóticos e multicoloridos" feitos de miçangas, e que deixavam ver certa habilidade manual na execução e muito tempo de realização, foi o elemento detonador nessa experiência para questionar, entre vários aspectos, a presença de outras vozes, técnicas e materiais no espaço museológico atual e no campo da arte, mudanças que dizem respeito ao tratamento das diferenças nos processos de curadoria, que realçam a discussão sobre o engajamento na arte, mas que também tratam sobre a maneira como distintos campos se entrelaçam desafiando as fronteiras estabelecidas entre arte, ciência e vida na produção de obras de arte.

O capítulo 2 "Sobre (in)visibilidades, detalhes, desvios: *flânerie* na arte e na pesquisa" é, sobretudo, um instigante registro sobre a maneira como encontros com a arte podem contribuir de maneira determinante para afirmar e praticar um olhar diferenciado, atento e crítico sobre o que nos é dado a sentir, a partilha do sensível, como verdadeiro e inquestionável na história da arte e também nos modos nos quais a pesquisa se constrói desde muitos âmbitos científicos como caminho inequívoco de métodos e fórmulas. A partir do encontro com as obras de Miriam Shapiro e de Lee Krasner na visita de Andrea ao National Academy Museum na Quinta Avenida, se reconhece a afinidade com os pressupostos desde os quais autoras como Griselda Pollock (2013) tem pensado "a questão feminina" na arte para além da presença das mulheres dentro dos espaços institucionais

consagrados: é necessário, formula Pollock, "o reconhecimento das relações de poder entre os gêneros, fazendo visíveis os mecanismos de poder masculinos [e] a construção da diferença sexual", tanto quanto, insiste Andrea Zanella, a "imersão em uma complexa rede em que questões de poder, práticas de visibilidade e invisibilidade, escutas seletivas e silenciamentos vários se apresentam". (ZANELLA. 2017, p. 101)

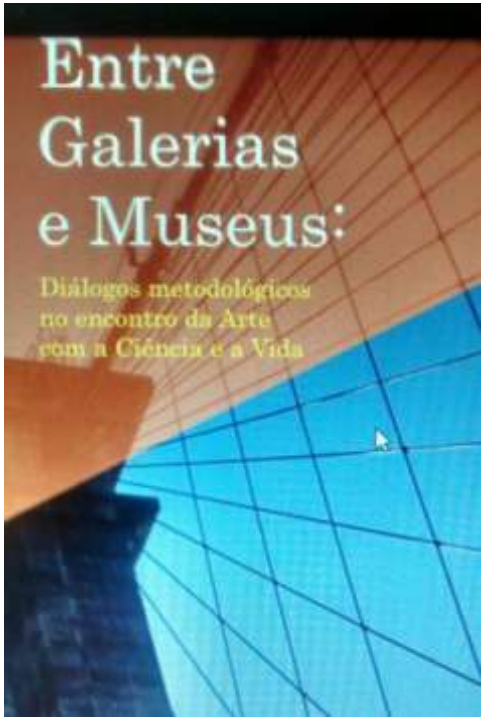
Nos capítulos 3 e 4, construídos a partir das visitas à Neue Galerie New York e ao Metropolitan Museum of Art respetivamente, Andrea Zanella traz duas questões fundamentais à pesquisa e à produção artística: o papel da memória e dos objetos artísticos na significação do passado e a questão dos acervos e do arquivo como fontes de autoridade dentro das práticas curatoriais e de pesquisa. No primeiro caso, a autora assume a construção da memória como um processo social do qual a arte não foge. Inseridas em outro tempo e contexto ao de sua criação, a exibição de obras de arte não é um evento isolado, deixado ao acaso e sem marcas. A polifonia não somente é constitutiva da criação artística, mas diz respeito às tensões nas quais a obra aparece, circula, se mantém e consolida. No caso dos acervos, que remetem "à condição política de toda e qualquer obra de arte, de toda e qualquer pesquisa" (ZANELLA, 2017, p. 28), chama a atenção para o exercício da curadoria como uma tarefa que não pode desconsiderar a condição de polissemia presente nos signos da cultura e que implica, por isso, a escuta atenta e a visibilização das vozes omitidas ou negligenciadas no campo da arte. Do mesmo modo, no âmbito da pesquisa, uma escuta atenta supõe dar visibilidade às pugnas que constituem os campos aparentemente dissímiles da pesquisa e da experiência.

O capítulo 5 é dedicado a reflexão sobre o tempo na e da escrita. Depois das vistas ao Museum of Modern Art (MoMA) e à exposição de Richard Serra na Gagosian Gallery, a autora reforça a ideia dos múltiplos ritmos nas tramas do pesquisar considerando simultaneamente a variedade de possibilidades e de caminhos do pesquisador/a. Diante das pressões do tempo burocrático e de suas exigências, e refletindo sobre a obra de Man Ray *Objeto a ser destruído*, o tempo se pensa neste capítulo como aliado e não como inimigo. Partindo do reconhecimento da presença de vários tempos em jogo durante a pesquisa, incluindo o tempo que não se dedica a ela, o tempo da vida, colocar-se do lado do tempo implica man-

ter uma constante problematização sobre o presente, via escrita, leitura e reflexão constantes, e sobre os acontecimentos que vão costurando as buscas e perfilando os objetos de pesquisa, inseridos também no tempo vivido, marcados tacitamente por ele.

No último capítulo, "Sobre inacabamentos...", a autora aproveitou a visita ao Met Breuer e especificamente à mostra *Unfinished: Thougts Left Visible*, para repensar uma das questões chave em sua prática pedagógica e política, a questão do inacabamento, categoria que retoma principalmente de Bakhtin (1993). No encontro com uma mostra de obras que não chegaram a ser concluídas, Andrea Zanella afirma a necessidade da disposição estética e da atitude ativa e participativa do expectador para completar o processo criativo da obra. Dessa forma, o inacabado é, ao mesmo tempo, potência de criação e de agência de pensamentos em constante processo.

A riqueza do livro de Andrea Zanella, enquanto memória dessa experiência particular entre museus e galerias, se encontra na maneira como ela consegue fazer dessa experiência um pré-texto para relacionar estratégias metodológicas de pesquisa e de práticas curatoriais a partir da vivência e dos encontros com a arte em uma cidade polissêmica por excelência, metrópole que a autora passa a habitar assumindo a relação de dupla mão que se configura entre o próprio corpo e o corpo da cidade. No que constitui o eixo temático que mais explicita suas preocupações pessoais e profissionais, demonstrando seu engajamento com uma atividade científica rigorosa que não esteja separada da(s) experiência(s), mas que tampouco se remita exclusivamente a ela(s), o vínculo entre ciência, arte e vida se tece, assim, a partir das experiências estéticas situadas no diálogo entre caminhos planejados e desvios, entre o desejável e o possível, pares constitutivos dos percursos na cidade, na pesquisa e na vida.


Entre
Galerias
e Museus:
Diálogos metodológicos
no encontro da Arte
com a Ciência e a Vida

Referências

AIRA, César. *Em Havana*. Trad. Byron Vélez Escallón e Joaquín Correa. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1993.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 18. Ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª Ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GROYS, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en al ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Trad. Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

Notas

[1] Da mesma maneira que na conceitualização sobre "potência de afecção", que será explicada posteriormente, a autora assume e trabalha com o conceito de "expectador" para ressaltar a participação ativa de quem observa uma obra de arte, para além do fato de olhar: "Se há uma relação dessa ordem, de afecção, uma relação estética, portanto, afirma-se nesse encontro o/a expectador/a como partícipe ativo/a do processo de criação da própria obra: trata-se de um expec-actor/a, conceito que utilizo em substituição à espectador/a para demarcar justamente a condição de partícipe ativo/a do processo de recriação de uma objetivação estética que ganha status de obra de arte justamente nesse encontro com o outro". (ZANELLA, 2017, p. 224)

[2] "Potência de afecção" e "afecção" são termos usados por Andrea Zanella tanto neste livro quanto no conjunto de suas pesquisas sobre relações estéticas, psicologia social e processos de criação. Neste sentido pode-se entender a "potência de afecção" como "[...] possibilidades sensórias, afetivas, motoras e cognitivas, constitutivas de próprio corpo da/o expectador/a e da/o artista, do encontro entre um e outro mediado pela obra de arte. Possibilidades a instituir sensibilidades afeitas aos encontros e às afecções que destes podam emergir, cunhadas nas experiências que agregam afetos, percepções e conhecimentos, que os condensam o ao mesmo tempo apresentam-se como condições de possibilidade desses corpos para experiências outras". (ZANELLA, 2017, p. 89)

Recebido: 1/5/2018; Aprovado: 12/12/2018

Como citar: TORRES, Natalia Pérez. Arte, ciência e vida: práticas curatoriais e de pesquisa na cidade polissêmica [resenha crítica do livro de Andrea Vieira Zanella, Entre Galerias e Museus: Diálogos metodológicos no encontro da Arte com a Ciência e a Vida. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 155-164, jul./dez. 2018.
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.155-164

Arte e consumo

[*Andy Warhol*, *From A to B and Back Again*, Whitney Museum of American Art, Nova York]

Luiz Sérgio de Oliveira [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.165-174

A visita a uma exposição de obras de Andy Warhol em um museu nova-iorquino na semana do Thanksgiving pode transformar-se em uma tarefa bastante custosa, com diferentes gramaturas de dificuldades às beiras de uma impossibilidade. Longas filas na área externa de acesso ao museu sob temperatura muito baixa para os padrões brasileiros (ou mesmo para outros padrões); extensa linha de pessoas que avança entre sinuosidades em direção às bilheterias no *lobby* do museu, mantida inerte e imobilizada enquanto aguarda que os salões de exposição nos andares superiores abram espaços para acolher novos visitantes. Diante desse cenário, quase uma prova de obstáculos, e após uma rápida consulta a um funcionário do museu, a decisão de voltar em outro dia pareceu ser a mais adequada, a mais sensata ou mesmo a única possível.

[1] Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular em Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), Mestre em Arte pela Universidade de Nova York (NYU, 1991) e graduado em Artes Visuais (pintura) pela EBA-UFRJ (1978). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF e Editor da Revista Poiésis.
E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com

De qualquer maneira, a observação desse acúmulo de gentes na disputa por um acesso à mostra de Andy Warhol no Whitney Museum deflagrava de imediato algumas reflexões, com manifesta constatação de que os 15 minutos preconizados por Warhol haviam se transformado em um espetáculo permanente. Um espetáculo que atrai, indistintamente, os sempre fiéis aficionados do mundo da arte; os turistas que, vindos de diferentes partes do mundo, ajudam a transformar a visita aos museus de arte de Nova York em parada (semi)obrigatória; os/as jovens modelos (ou aspirantes a) que pareciam estonteados / estonteadas e sem rumo depois da falência da *Interview*, revista *pop* criada por Andy Warhol há cinquenta anos. No entanto, talvez o mais surpreendente tenha sido ver na(s) fila(s), e nos restaurantes de um entorno revitalizado e gentrificado, a presença de famílias que carreiam as características do tipo norte-americano, vindas desse enorme interior norte-americano, conservador "por natureza", que se alarga pelo vasto território dos Estados Unidos entre seus dois extremos: as costas leste e oeste. Famílias que se deslocaram para Nova York no final de semana do Thanksgiving para assistir à parada da Macy's pelas principais avenidas da cidade e que haviam incluído a visita à mostra do Warhol em seus desejos turísticos. O que haveria de comum entre o indelével conservadorismo dessas famílias-padrão norte-americanas e a vida descomedida e desregrada de Warhol e de seus amigos/amigas da Factory? É possível entender que os filtros da história, assim como a ação seletiva e implacável do sistema de arte, acabam por aproximar tudo e todos de acordo com seus próprios interesses, neutralizando sob a chancela do espetáculo as postulações mais virulentas das produções dos/as artistas?

A mostra de Andy Warhol – *From A to B and Back Again* – se espalha por três andares do Whitney Museum às margens do Hudson River. A parte principal da exposição está instalada no quinto andar, onde a multidão de visitantes pode percorrer os salões e a produção do mestre da *Pop Art* norte-americana antes de iniciar sua escalada invertida e se dirigir para os andares inferiores. Nesses espaços expositivos ocupados pelas obras mais famosas de Andy Warhol, pequenos grupos de visitantes – em silêncio e em isolamento induzido pelo uso de fones de ouvido – acompanhavam as explicações (de) profissionais do departamento de educação do museu que, com a ajuda de um pequeno microfone, guiavam

a visita. Esses visitantes viviam a expectativa de que assim pudessem entender o que teria se passado na cabeça e nos processos de criação daquela figura excêntrica que, nascido como Andrew Warhola, Jr. em Pittsburgh, Pensilvânia, em 1928 e falecido em 1987 em Nova York, cidade que ele – Warhol – fez como trampolim para catapultar sua obra e se tornar um dos grandes nomes da *Pop* internacional. Enquanto percorríamos os espaços expositivos do quinto andar do Whitney, pudemos testemunhar os deslocamentos de pelo menos três grupos em visitas "educativas" simultâneas que se esgueiravam entre salas, obras, passagens e um enorme acúmulo de visitantes.

Como era de se esperar de uma mostra deste vulto organizada por um museu da importância do Whitney no cenário internacional da arte, as obras de Andy Warhol que o tornaram mundialmente famoso estavam reunidas naquela que poderia ser uma coleção ideal dedicada ao artista. Logo na entrada do quinto andar, uma montagem com 32 latas de sopa Campbell (Fig. 1), junto às Brillo Boxes (Fig. 2) que tanto intrigaram a Arthur Danto e a outros tantos desde a primeira aparição na Stable Gallery de Nova York em abril de 1964. Dobrando em outra sala, Marilyn Monroe, Marlon Brando, Lyz Taylor, Elvis Presley (Fig. 3), repetidos, replicados, multiplicados diante de olhos ávidos que valorizam esses instantes de encontro com a arte. Neste cenário de consumo e de espetacularização que parece tratar indistintamente assuntos e questões as mais distintas, a série dos desastres e das execuções em um flerte macabro e definitivo com a morte não poderia estar ausente (Fig. 4). Quase ao término do périplo pelos salões do quinto andar, um gigantesco retrato de Mao Tsé-Tung, em uma quase escala Praça da Paz Celestial, evidencia a magnitude dos esforços para reunir no Whitney aquelas obras de Andy Warhol. (Fig. 5)

A descida pelas escadas que levam ao terceiro andar traz uma referência involuntária à antiga sede do Whitney abrigada em outros tempos na Madison Avenue: nos dois casos, uma escada isolada em um fosso do alto do qual desce, como uma cascata, uma obra de arte. No passado, uma arte sonora cuja autoria se perdeu no tempo e na memória; na sede atual do museu, uma cascata de lâmpadas e de luz assinada por Félix Gonzalez-Torres, *Untitled (America)*, 1994.

Campbell's
SOUP

Brillo

No terceiro andar se concentram trabalhos sobre papel e vídeos criados e produzidos por Warhol. Neste novo cenário, a exposição ganha ares de arquivo e de pesquisa, com pequenos monitores e fones de ouvido, agora conectados diretamente à produção do artista, convidando os visitantes a um pausa no ritmo um tanto frenético próprio às visitas de megaexposições, antes de uma nova descida de mais dois andares em direção à última parte de *From A to B and Back Again.*

A seção *Portraits* está instalada em um espaço semioculto do andar térreo do museu. Em uma sala ampla no estilo *lounge*, a visita aos retratos de Andy Warhol ganha colorações de um jogo: *who's who* neste universo *pop* de Andy Warhol povoado por celebridades? Artistas, colecionadores, *businessmen*, atletas, modelos, *socialites* e qualquer um/a disposto a pagar por um retrato assinado por Andy Warhol. Entre 1968 e 1987, foram centenas de encomendas (Fig. 6) que ajudaram o artista a financiar seus projetos em diferentes áreas, tais como cinema, televisão, publicações e música.

Em uma entrevista, Warhol lembrava que eventualmente alguns retratados diziam sentir a ausência de um toque do artista, da marca do pintor em seus retratos, algo que era decorrência da técnica por ele utilizada: polaroide + serigrafia. Para evitar descontentamentos e frustrações, Warhol, ao seu melhor estilo, decidiu-se por eventualmente aplicar algumas pinceladas – rápidas e largas – de tinta acrílica semitransparente de maneira a deixar seu gesto de artista registrado na superfície da tela e assim garantir a satisfação do cliente.

Neste universo marcado por cores ácidas e vibrantes, nos deparamos com um painel pleno de rostos conhecidos, eventualmente famosos, outros nem tanto, a instigar muitos/muitas daqueles que circulavam pela sala com uma interjeição estampada em seus rostos que mal conseguiam dissimular: "eu também deveria estar nesta parede!" Ou, com maior precisão: "I should be on this wall, too!"

Fig. 1 – Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962.
casein, acrylic, and graphite on linen, 32 panels
(Museum of Modern Art, Nova York)

Fig. 2 – Andy Warhol, *Brillo Boxes (Soap Pads)*, 1964.
silkscreen ink and house paint on plywood
(Museum of Modern Art, Nova York)

Fig. 3 – Andy Warhol, *Lavender Disaster*, 1963.
Acrylic, silkscreen ink, and pencil on linen
(The Menil Collection, Houston)

Fig. 4 – Andy Warhol, *Triple Elvis (Ferus Type)*, 1963.
silver paint, spray paint, and silkscreen ink
(San Francisco Museum of Modern Art)

Fig. 5 – Andy Warhol, *Mao*, 1972.
acrylic, silkscreen ink, and graphite on linen
(The Art Institute of Chicago)

Fig. 6 – Andy Warhol (vários retratos datados de 1968 a 1987)
técnicas variadas; coleções diversas

(Fotos: Luiz Sérgio de Oliveira)

Andy Warhol, *From A to B and Back Again*, em exposição no Whitney Museum of American Art de Nova York de 12 de novembro de 2018 a 31 de março de 2019. Curadoria de Donna De Salvo com Christie Mitchell e Mark Loiacono.

Mais informações: https://whitney.org/Exhibitions/AndyWarhol/

Recebido: 2/12/2018; Aprovado: 18/12/2018

Como citar: OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Arte e consumo [resenha crítica da mostra de Andy Warhol, From A to B and Back Again, Whitney Museum of American Art, Nova York]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 165-174, jul./dez. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.165-174

A estética do vazio nas polaroids de Charif Benhelima

[*Charif Benhelima: Polaroids*, *1998-2012*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba]

Vanessa Santos [1]

http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.175-178

A mostra foi dividida em quatro séries: Harlem on My Mind: I was, I am (1999-2002), Semites (2003-2005), Black-out (2005 - 2014) e Roots (2008 - 2015). Na entrada da exposição algo chama atenção ao olhar: há um enorme espaço vazio na galeria além das luzes no ambiente, brancas, o que deixa a sala com um aspecto visualmente limpo e claro. Ao fundo, encontra-se uma obra em grande escala em cores quentes, parece ser um homem de costas, sua identidade é silenciada pelo processo no qual a imagem foi realizada, provém de uma das séries em polaroids feitas pelo artista belga. São ao todo aproximadamente 130 polaroids nesta exposição e três obras em grande formato, feitas a partir das polaroids, divididas em quatro séries: Harlem on My Mind: I was, I am (1999-2002), Semites (2003-2005), Black-Out (2005 - 2014) e Roots (2008 - 2015).

[1] Vanessa Santos é artista visual e docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRJ). Mestre em Artes Visuais (Linguagens Visuais) pelo PPGAV-EBA-UFRJ. E-mail: vanessa_qdv@hotmail.com

Iniciada pelo Palais de Beaux-Arts (BOZAR), em Bruxelas, a exposição já esteve no Brasil anteriormente no MAC-Niterói no período de 06 de abril a 23 de junho de 2013. Recentemente retornou ao ser exposta pelo Museu Oscar Niemeyer com o título de *Charif Benhelima: Polaroids, 1998-2012*. A mostra é uma retrospectiva da pesquisa feita pelo artista que, além de problematizar questões advindas deste meio como o tempo de autorrevelar-se da própria imagem, por exemplo, traz questões primordiais como a noção de apagamento físico e/ou metafórico da fotografia, o esvaziamento da identidade, o pertencimento a uma cultura ou povo. Noções como origem, memória e esquecimento, tempo, espaço são centrais à obra de Benhelima, cuja história familiar constitui-se de diversos hiatos. Filho de pai marroquino e mãe belga, o artista ficou órfão aos oito anos e cresceu no interior de Flandres Ocidental; mais tarde aprendeu sobre sua origem judaica, algo presente em seu trabalho, que aparece de forma clara na série Semites (2003-2005). Nela, o artista mostra fotografias de imigrantes judeus, a maioria com a face apagada pela luz em excesso.

Logo na primeira parede à direita da porta de entrada da galeria do MON estão duas das quatro séries ali expostas. São Roots (2008-2015) e Black-Out (2005-2014). Assim, como a primeira impressão que se tem ao entrar na sala, o aspecto esvaziado tomado pelo branco aparece em todos os trabalhos que constituem esta exposição, no entanto, cada um à sua maneira. O branco nesta primeira parte da sala é quase total. O espectador se esforça para enxergar o que é fotografado, na tentativa de formar a imagem que começa ali na polaroid e que, por fim, se constitui na imaginação de quem as vê. Ambas as séries foram realizadas em um período muito próximo com datas que se entrecruzam e a diferença não está no modo de fotografar nem tampouco no meio utilizado. Mesmo assim revelam-se duas abordagens diferentes sobre uma mesma questão: o esvaziamento progressivo da imagem. Enquanto em Black-Out a narrativa visual parte de objetos, edifícios, passagens, em Roots estão presentes formas mais orgânicas como plantas, flores e vegetações. A sensação de ausência das formas às quais as fotografias remetem é prolongada para além das bordas do que é fotografado. Assim, ultrapassa os limites da própria moldura tomando o branco das paredes e terminando nas memórias e fantasias – lembradas

e esquecidas – de quem as observa. O que há ali para além do que é fotografado? Constantes ausências que insistem em se manter para sempre veladas ou pelo menos parcialmente veladas. Assim como se constituem memórias de um tempo muito remoto já quase que completamente esquecido dentro do sujeito, se mostra presente ao pulsar por entre pequenas e breves brechas que afirmam sua posição. De forma geral, ao olhar sua produção pelo viés desta exposição, o que Benhelima parece fotografar são recortes de pequenas apreensões avulsas, detalhes de coisas encontradas no seu cotidiano. Observações muito singelas de pontos esvaziados em um constante desejo de reescrever fantasias em parte captadas ou rememoradas. Texturas e fragmentos de coisas feitas tanto pelo homem quanto aquelas encontradas na natureza. Uma se interpela na outra ao revelar-se no próprio branco turvo do papel brilhoso da polaroid. Sempre fragmentadas, essas imagens, ao mesmo tempo em que aparecem, desaparecem. São capturadas no dia a dia com uma máquina fotográfica portátil, "amadora". São verdadeiros desvios da linguagem, de algo que remete a outra coisa, ou até mesmo a associações livres que ao apresentarem-se já se configuram eternamente como uma falta. Estas fotografias são como presenças de ausências em si mesmas. Já se perderam na tentativa de autorrevelarem-se. O branco é constante, aparece em quase todas as imagens expostas, sempre dificultando que se enxergue toda a imagem, ao cobrir rostos e identidades na série Semites, ao fragmentar figura, fundo e objetos nas demais séries expostas. Ao buscar uma completude das formas que se dão nas imagens, se configura um vazio tremendo daquilo que nunca aparecerá por completo.

Uma das fotografias da série Black Out leva o nome de *Minus Two* (2006). Nela, não se sabe ao certo como é o local onde estão os dois balanços feitos de pneus que aparecem suspensos no topo da imagem. Não se tem referências de onde estão localizados, se em uma casa, ou em um parque, se alguém passou por ali há pouco ou não. Contudo, uma coisa é certa: a forte presença do branco sobre a fotografia. A narrativa contida nessa imagem estará para sempre velada, ao permanecer escondida sob uma superfície que a cobre como uma névoa, volátil em sua própria singularidade ao colocar-se como um ponto de partida a ser percorrido e habitado pelo espectador. Revela-se muito delicadamente

como uma história que tem seus primeiros traços marcados em uma folha de papel em branco. É o espectador que dará prosseguimento em cada uma dessas narrativas contidas nas polaroids ali expostas. Cada uma dessas imagens se revela como pequenas histórias parcialmente lembradas, totalmente fragmentadas. Mostram-se como memórias breves que são ativadas por algo que está contido em uma cena corriqueira. São sempre signos comuns, pneus, plantas, janelas, lata de lixo, em um parque, em uma vizinhança, em uma rua, em uma praia ou no quintal da casa do vizinho.

Ao apropriar-se deste fragmento de imagem revela-se como um lugar que já se esvaiu em uma velocidade tão grande quanto à própria velocidade da luz branca. O tempo é novamente posto como questão enquanto sua brevidade. Passado e presente se misturam desde o ato em que a imagem é clicada até o momento em que atinge o olhar de quem visita a exposição. As fotografias revelam o instante ínfimo de brecha que faz o sujeito facilmente associar a algum vestígio de cena na memória justamente por serem signos tão comuns, acabando por ativar novas histórias, reescrevendo fantasias antes esquecidas, mas que durante a exposição são tensionadas ao ponto de serem ou não rememoradas. Visualmente o branco não somente dificulta a construção por completo da imagem como está para além disso, já que se coloca como uma presença forte e constante de algo que nunca se revelará por completo. E isto aparece em toda a exposição.

A exposição *Charif Benhelima: Polaroids, 1998-2012* esteve aberta à visitação pública no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, de 5 de dezembro de 2015 a 8 de maio de 2016.

Recebido: 15/10/2018; Aprovado: 10/11/2018

Como citar: SANTOS, Vanessa. A estética do vazio nas polaroids de Charif Benhelima [resenha crítica da mostra Charif Benhelima: Polaroids, 1998-2012, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba]. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 175-178, jul./ dez. 2018. doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.175-178

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor
Fábio Barboza Passos

Chefe de Gabinete do Reitor
Mário Augusto Ronconi

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Andrea Britto Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitora de Graduação
Alexandra Anastácio Monteiro Silva

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenadora do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes
Estudos das Artes em Contextos Sociais
Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel
Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

***Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2018, 180p., 21cm, il.).**

***Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, jul./dez. 2018.** (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica de arte; 4. Estética; 5. Cultura

ISSN 2177-8566